Spemanns goldenes Buch der Musik

Wilhelm Spemann

Digitized by Google

Abassaménto di vóce (… …eweglich-
tsche), Sinkenlassen der… …sch-), for-
Abbándono, con, mit Hi…
Abbreviatúra, Abkürzu… …dsch-) be-
Abelliménto, Verschöner…
zierung. …ichtigkeit.
Ab initio = da capo, vom … …, leicht.
A capélla, für Gesan… …ufgeregt,
ohne Begleitung. …gestüm.
A capriccio, nach …
Laune (spr. kaprietsc… …kurz; ist
Accarezzévole, schmeich… …rch halbe
Accel. = accelerando … …ählt wird.
tsch-). …martscho).
Accelerándo (spr. aktsc…
schleunigend. …olonaisen-
Accénto (spr. aktschento) …
Nachdruck. …erdend.
Acciacáto (spr. atschaka… …r Weise.
Ungestüm. …bhaft.
Accompagnaménto, Be… …schnell.
Accopiáto, verbunden. …
Accordándo, zusam… …áce, feu-
mend. …gro.
Acúto, scharf. …stätisches
Adágio (spr. adahschio) … …Allegro,
langsam, mit Empfi… …, nicht zu
Adágio assái (spr. ad… …mäßigtes
recht langsam.
Addoloráto, mit Schme… …anz.
Adiráto, zornig. …bereitet.
Ad lib. = ad libitum. …d. Oktave.
Ad libitum, nach Belieb… …nge.
Adornaménto, Verzieru… …, nach Ge-
A dúe, zweistimmig.
Ad una córda, auf eine… …
Aéquo ánimo, mit ruhig… …g.
Affábile, gefällig.
Affanáto, unruhig. …glich.
Affétto, con, mit Leiden… …tsche), mit
Affettuóso, leidenschaftl…
Afflitto, niedergeschlage… …eichelnd.
Affrettándo, beschleunig… …eichelnd.
Affrettóso, beschleunigen…

Andánte, gehend, in mäßiger Bewegung, langsam. Più andánte, schneller als andante.
Andantíno, langsamer als andante.
Ánima, con, mit Seele, Leben.
Animáto, lebendig, beseelt.
Animóso, lebhaft.
A piacére (spr. piatschere), nach Gefallen.
A póco a póco, nach und nach.
Appassionáto, leidenschaftlich.
Appoggiatúra (spr. potscha), Vorschlag.
A prima vista, auf den ersten Blick.
Arbítrio, a, ão, nach Ihrem Belieben.
Arco, coll' arco, arcáto, mit dem Bogen gestrichen.
Ardénte, glühend.
Arióso, sangbar.
Arpeggiáto (spr. pdschato), nach Harfenart gebrochen.
Articoláre, deutlich aussprechen.
Ass. = assái.
Assái, reichlich, sehr.
Assolúto, unbedingt, ungebunden. T. = a témpo.
A témpo, im früheren Zeitmaß.
Att. = attácca.
Attácca, falle ein!
Ave Maria, sei gegrüßt, Maria.
A vista = a prima vista, vom Blatt, Can).
Barcarole, ital. Schifferlied.
Bass. acciáus, fortfahrender Baß = bass. gut.
Bb, forte.
Bizzarramente, bizarr, seltsam.
Brávo, brav.
Brill. = brillante.
Brillánte, glänzend.
Brio, con, mit Lebhaftigkeit.
Bürla, komisch.
C. = con, mit.
Cácia, Jagd, Jagdmusik.
Cad. = cadénza, Kadenz.
Cal. = calándo.
Calándo, beruhigend, abnehmend.
Calmáto, beruhigt.
Caldo, con, mit Wärme.
Cantábile, gesangsartig.
Cantándo, singend.
Capriccióso (spr. pritsch-), mit launigem Vortrag.
Carezzándo, schmeichelnd.
Carezzévole, liebkosend.
C. d. = cólla déstra máno.
Célere (spr. tsche-), schnell.
Chiáro (spr. kiaro), hell.
Cólla déstra, mit der rechten Hand.
Cólla párte, mit der Hauptstimme. [Hand.
Cólla sinistra, mit der linken
Cómè sópra, wie oben.
Commodo, bequem, lässig.
Commóto, aufgeregt.
Compiacévole (spr. tsche-), gefällig, mit Behagen.
Con, mit.
Córda, Saite.
Cresc. = crescéndo.
Crescéndo (spr. kreschendo), an Stärke zunehmend, wachsend.
C. s. = cólla sinistra máno.
D. = déstra máno.
Dal ségno, vom Zeichen wieder anfangen!
D. c. = da cápo.
Da cápo, noch einmal.
Deciso (spr. tschiso) entschieden.
Declamándo, deklamierend.
Decres. = decrescéndo (spr. kresch)
Decrescéndo (spr. kreschendo abnehmend
Deliberáto, überlegt, entschlossen.
Delicáto, zart.
Delirándo, wild.
Déstra, rechte.
Determináto, entschlossen.
Détto, gleichfalls, ebenso.
Diligénza (spr. dschenza) Eifer.
Dim. = diminuéndo.
Diminuéndo, abnehmend.
Di mólto = molto, sehr.
Dirítta, alla-, gerade, richtig.
Discrétion, a, nach Gefallen.
Discrezióne, con, zurückhaltend, nachgebend.
Dislavólto, ungezwungen
Distínto, wohl unterschieden.
divóto, demütig, ergeben.

Google

Dol. = dólce.
Dólce (spr. doltsche), süß.
Doléntе, klagend.
Dolóre, con, mit Schmerz.
Doloróso, schmerzlich.
Dóppio, doppelt.
D. s. = dal ségno.
Effétto, Wirkung.
Eguále, gleich.
Eleganте, mit Eleganz.
Elegíaco (spr. eschiaco) elegisch.
Elevátо, erhaben.
Entráda, Eingang.
Equabileménte, gleichmäßig.
Eróico, heroisch.
Esercízio (-tschizio) Uebung.
Espirándo, verhauchend.
Espr. = espressívo.
Espressióne, con, mit Ausdruck.
Espressívo, ausdrucksvoll.
Estinguéndo, verlöschend.
Estínto, erloschen.

F. = fórte.
Fácile (spr. -dschile) leicht.
Fastóso, feierlich.
Fermáte, ein Ruhepunkt.
Fermézza, Festigkeit.
Feróce (spr. rotsche) wild.
Festívo, festlich.
ff. = fortíssimo.
Fidúcia (spr. utscha), Zuversicht.
Fiéro, stolz.
Finále, Schlußsatz.
Finíto, beendigt.
Fínto, Trugschluß.
Fióco, heiser.
Fiorító, verziert.
Fioritúra, fioréttа, (Gesangs-) Verzierung.
Flageolet, Flageoletton, Oberton.
Flébile, schwach, klagend.
Flessíbile, biegsam.
Focóso, feurig.
Fórte, stark.
Fórte possíbile, so stark als mög-lich.
Fortíssimo, sehr stark.
Fórza, die Kraft.
Forzándo, stärker werdend.
Fp. = fórtepiáno.
Fréddo, frostig.
Frésco, frisch.
Frivólo, leichtfertig.
Fugáto, in Fugenart.
Funébre, trauermäßig.
Fuóco, con, feurig.
Furióso, stürmisch.
Fz. = forzándo.
Gárbo, Anmut.
Generóso (spr. dschene-), edel.
Gentíle (spr. dschen-), zierlich.
Giocóso, (spr. dscho-), scherzhaft.
Giojóso, (spr. dscho-), tändelnd.
Gioviále, (spr. dscho-) freudig.
Giústo (spr. dschusto), richtig, an.
Glissándo, gleitend. [gemessen.
Grácile (spr. tschile), leicht, schwach.
Gradévole, gefällig.
Grandióso, großartig.
Gráve, schwer.
Gravità, con, mit Schwere, Ernst.
Grázia, Grazie, Leichtigkeit.
Grazióso, liebenswürdig, anmutig.
Guerriéro, kriegerisch.
Gústo, con, mit Geschmack.

H, der.
Imitándo, nachahmend.
Imperióso, gebietend.
Impeto, con, mit Ungestüm.
Impetuóso, ungestüm.
Imponénte, nachdrücklich.
Incalzándo, eindringlich.
Indeciso (spr. -tschíso) unent-
Infernále, teuflisch. [schieden.
Inno, Lobgesang.
Innocénte (spr. -tschente), unschul-
Inquiéto, unruhig. [dig.
Insensíbile, unmerklich.
Jocóso, scherzhaft.

Ira, con, mit Zorn.
Ironía, Spott.
Irresolúto, unentschlossen.
Istésso = stesso. Stésso témpo, im gleichen Zeitmaß.
Jubilóso, (spr. dschu-) jubelnd.
La príma vólta, das erste Mal.
Lagrimóso, weinend.
Lamentábile, wehklagend.
Lamentóso, wehklagend.
Languéndo, hinschmachtend.

Digitized by Google

Aha, die meiſten Menſchen ſind gerührt über etwas Gutes, das ſind aber keine Künſtlernaturen; Künſtler ſind feurig, die weinen nicht!

Beethoven.

Digitized by Google

Spemanns

goldenes

Buch der Musik

Eine Hauskunde für Jedermann

Herausgegeben

unter Mitwirkung von

Dr. Karl Grunsky, Otto Hollenberg, Studiendirektor
Professor Dr. Carl Reinecke, Dr. Hugo Riemann,
Dr. Leopold Schmidt, Professor Dr. Bernhard Scholz,
Dr. Rudolf Schwartz, Ernst Wolff u. A.

Zweite Auflage

Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1900.

Digitized by Google

KPD 4720

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Digitized by Google

Dieſes kleine dicke Buch bittet um Einlaß in jedes deutſche Haus, in welchem Muſik getrieben wird.

In einem handlichen und höchſt wohlfeilen Werk Alles zu ſammeln, was Jedermann, welcher der holden Muſika huldigt, wiſſen ſollte —

— und was Niemand Alles weiß —

dieſer Gedanke fand bei allen Mitarbeitern eine ſo freundliche Aufnahme, daß der Herausgeber ein Buch darbieten kann, welches wohl weitgehende Anſprüche befriedigen wird. Er verdankt es den ausgezeichneten Fachmännern, welche ihre Kenntniſſe und ihre Erfahrungen hier niedergelegt haben und denen herzlichſter Dank geſagt ſei.

Niemand wird von einem ſolchen Buch in allen Punkten eine buchſtäbliche Genauigkeit er-

Digitized by Google

warten. Obwohl in den biographischen Teilen überall durch direkte Anfragen zuverlässige Nachrichten erstrebt und größtenteils erlangt wurden, so kann es doch einige Auslassungen geben, welche in neuen Auflagen ergänzt werden mögen. Auch über den Umfang und die Ausführlichkeit des Inhalts ist im Einzelnen wohl Meinungsverschiedenheit zu erwarten. Jedenfalls dürfen wir betonen, daß unser oberster Grundsatz war, strenge Unparteilichkeit zu üben.

Für jeden Vorschlag zu Berichtigungen und Verbesserungen wird herzlich dankbar sein

Der Herausgeber.

Digitized by Google

Inhaltsübersicht.

	Nummer
Das Musiktalent und seine Ausbildung. Von Prof. Dr. Bernhard Scholz	1—21
Verzeichnis der Konservatorien, Akademien, Musikschulen in Deutschland, Oest.-Ungarn und der Schweiz	22
Epochen und Heroen der Musikgeschichte. Von Dr. Hugo Riemann.	
I. Die Hochblüte der kathol. Kirchenmusik u. die mehrstimmige Liedkomposition	23—37
II. Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik	38—52
III. Der Siegeszug der Oper u. die Weltherrschaft der italienischen Sänger	53—65
IV. Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik	66—81
V. Die Antiquierung des Generalbasses u. die Entwickelung des modernen freien Instrumentalstiles	82—92
VI. Die Regeneration der Oper durch die Rückkehr zur Natur	93—102
VII. Die Klassiker der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven	103—127
VIII. Das Virtuosentum	128—138
IX. Die Theoretiker	139—151
X. Die Hochblüte des Liedes	152—174
XI. Die Romantik in der Instrumentalmusik	175—197
XII. Die moderne Oper	198—222
Künstlerlexikon von Otto Hollenberg.	
Das Lernen. Grundlehren von Dr. Karl Grunsky	223—236
Klanglehre v. Dr. Karl Grunsky	237—282
Harmonielehre von Otto Hollenberg	283—299
Formlehre von Dr. Carl Reinecke	300—317
Instrumentenkunde: Das Klavier von Dr. Karl Grunsky	318—337
Die Orgel „ „	338—360
Das Harmonium „	361—365
Das Orchester von Dr. Leopold Schmidt. Streichinstrumente	366—369
Die Holzbläser	370—376
Die Instrumente von Messing	377—381
Die Schlaginstrumente	382—388
Die Harfe	389—394

Digitized by Google

Nummer

Klavierlehre von Dr. Carl Reinecke . . . . . 395—409
Gesanglehre von Ernst Wolff 410—442

Das musikalische Kunstwerk von Dr. Carl Reinecke u. Dr. Karl Grunsky.
- Der Konzertsaal, Symphonien von Dr. Carl Reinecke . . . . . 443—508
- Suiten, Serenaden, Variationen v. Dr. Carl Reinecke 509—521
- Ouvertüren von Dr. Carl Reinecke 522
- Die Oper von Dr. Carl Reinecke . . . . . 523—588
- Richard Wagner von Dr. Karl Grunsky . . . 589—631

Nummer

Litteraturführer von Dr. Carl Reinecke
- Klavier . . . . . 632—656
- Gesang . . . . . 657—660
- Violine . . . . . 661—666
- Violoncell . . . . 667—675

Die Musikwissenschaft von Dr. Rudolf Schwartz . . . 676—693

Aus der Praxis. Die Wirkungskreise der Musiker . . 694—699
- Ueber Stimmgabeln . . . 700
- Was hat man bei Widmungen zu beobachten 701

Tonkünstler der Gegenwart von Dr. Leopold Schmidt. 702—1312

Ueber Kunst und Künstler 1313

Register.

Porträts.

O. di Lasso.
J. A. Hasse.
H. Schütz.
J. S. Bach.
G. F. Händel.
K. Ph. E. Bach.
J. Ph. Rameau.
Ch. W. Gluck.
J. Haydn.
W. A. Mozart.
L. v. Beethoven.
E. N. Méhul.
G. v. Spontini.
F. Chopin.
C. M. v. Weber.
J. F. Reichardt.
K. F. Zelter.
F. P. Schubert.
R. Franz.
R. Schumann.
Cl. Schumann.
F. Lachner.
F. Mendelssohn-Bartholdy.
F. D. E. Auber.
J. Brahms.
A. Rubinstein.
C. Reinecke.
M. Bruch.
L. Cherubini.
G. Rossini.
G. Verdi.
M. W. Gade.
G. Meyerbeer.
H. A. Marschner.
A. Lortzing.
F. v. Flotow.
R. Wagner.
H. Berlioz.
F. Liszt.
H. v. Bülow.
Ch. F. Gounod.
P. Tschaikowsky.
P. Cornelius.
J. Joachim.
J. Stockhausen.
H. Richter.

Außerdem 300 Porträts von „Tonkünstlern der Gegenwart" in alphabetischer Reihenfolge.

Digitized by Google

Das Musiktalent

und seine Ausbildung.

Musik ist diejenige Kunst, für welche die Begabung in unserer Zeit am verbreitetsten ist. Es gilt dies unbedingt für die europäischen Völker und am entschiedensten für Deutschland. Musik wird, wenn auch in der anspruchslosesten Weise, bei uns in jedem Dorfe gepflegt und getrieben, und das Verständnis für die Harmonie, auf der jede Melodie beruht, ist — wenigstens in Süddeutschland — so weit entwickelt und gediehen, daß sich fast überall, wo mehrere zusammen singen, zu der Oberstimme eine zweite Stimme gesellen wird, welche diese Harmonie in einfachster Weise zum Ausdruck bringt. Das Volk hat unbewußt teilgenommen an der Entwicklung der abendländischen Musik während des letzten Jahrtausends. Musik begleitet das schlichteste Kind des Volkes auf seinem Lebensgange; sie empfängt den Täufling und das heranwachsende Kind in der Kirche; bei den fröhlichen Festen des Lebens fehlt sie so wenig wie in den ernsten Stunden, wenn wir die Dahingeschiedenen zur letzten Ruhe geleiten. Musik ist die Freundin des Deutschen in Lust und Schmerz; sie ist ihm unentbehrlich, ein wirkliches Bedürfnis, mehr als jede andere Kunst. Ein gänzlich unmusikalischer Mensch ist bei uns eine Seltenheit, eine Ausnahme.

1. Das Talent. Es ist deshalb schwer verständlich, wie manche junge Leute sich für besonders begabt halten, und wie so manche Eltern ihre Kinder überschätzen, wenn auch nur ein gutes Gehör oder musikalisches Gedachtnis bei ihnen vorhanden ist. Es kann nicht genug davor gewarnt werden, die Freude an der Kunst mit dem Talent dafür zu verwechseln. Was Goethe von der Kunst als Lebensberuf sagte, gilt ganz besonders von der Tonkunst. Es sollte sich jeder dreimal besinnen, ehe er die Muse, welche das Leben zu begleiten und zu verschönern bestimmt ist, zur Führerin durch dasselbe erwählt! Wie viele Existenzen sind daran zugrunde gegangen! Auch eine bescheidene Begabung ist der Ausbildung wert, wo die Kunst neben praktischer Arbeit zum Schmuck des Lebens dienen soll. Eingehende, liebevolle Beschäftigung mit Musik erhöht die Empfänglichkeit und das Verständnis dafür, und mit dem Verständnis wächst der Genuß. Diesen Genuß, der Herz und Sinn veredelt, und der vor manchem anderem niederer Art, vor Verirrung und Ausschreitung schützt,

Digitized by Google

sollten alle Eltern, die es vermögen, durch Pflege guter Hausmusik ihren Kindern, welche Liebe dafür zeigen, gewähren; in welcher Weise ich diese Pflege wünsche, werde ich weiter unten (Nr. 10) ausführen.

Es kann aber den Eltern auch nicht eindringlich genug gesagt werden, daß sie ihre Kinder niemals ermuntern sollten, den Beruf des Musikers (wie des Künstlers überhaupt) zu ergreifen, ja daß sie einen dahin gehenden Wunsch nur dann zu erfüllen berechtigt und verpflichtet sind, wenn unzweifelhafte Beweise dafür vorliegen, daß dieser Wunsch sich auf die Eigenschaften stützt, welche unerläßlich sind, um das Ziel zu erreichen, welches den jungen Leuten so lockend vorschwebt.

2. Vorbedingungen. Musik ruht auf zwei Grundlagen: auf dem Tonsinn und auf dem Sinn für Rhythmus. Es ist schon recht selten, daß ein feines Gehör und das rhythmische Gefühl in einem Individuum gleichmäßig entwickelt sind; gewöhnlich tritt das eine gegen das andere zurück. Und doch haben wir es hier erst mit den unerläßlichen Vorbedingungen für die musikalische Begabung und noch nicht mit dieser selbst zu thun. Gut entwickeltes rhythmisches Gefühl, Taktsinn, ist im allgemeinen seltener als Tonsinn. Wie wenig entscheidend dieser allein für das Musiktalent ist, beweist mir die Erfahrung, daß ich in einer ganzen Reihe von Fällen junge Leute, welche das „absolute Gehör", also die Fähigkeit besaßen, angeschlagene oder gesungene Töne ohne Zuhilfenahme eines Instruments sofort zu erkennen und zu benennen, als ganz unmusikalisch im eigentlichen Sinne des Worts befunden habe, während ich ausgezeichnete Musiker kannte und kenne, welche das absolute Gehör nicht haben. Die zunächst kommende Frage ist die: sind gewisse andere Eigenschaften körperlicher Art, bei dem Instrumentalisten eine geschickte Hand und dgl., bei dem Sänger eine schöne, biegsame Stimme, bei allen eine feste Gesundheit, die zum anhaltenden Studium befähigt, sowie eine angenehme äußere Erscheinung vorhanden, welche zum Auftreten in der Oeffentlichkeit fast unerläßlich, deren Fehlen jedenfalls ein großes Hindernis für das Fortkommen ist? Und dann erst kommt die entscheidende Frage: sind die wahrhaft künstlerischen Eigenschaften da: Erregbarkeit, Phantasie, Drang zum Schaffen, unermüdlicher Eifer, eiserner Fleiß zu lange dauerndem, mühsamem Studium, endlich die Festigkeit des Charakters, die sich durch keine Verlockung der Eitelkeit oder der Sinne von dem höchsten und so fernen Ziele ablenken läßt? Hier ist die gefährliche Klippe, an der so manche, sonst reich angelegte Naturen scheitern.

3. Verschiedenheit der Begabungen. Bei den allerwenigsten ist das Talent schon in früher Jugend so entschieden ausgesprochen, daß man sofort und unbedingt sagen könnte: der muß Musiker werden! Und auch bei denen es so scheint, täuscht man sich gar zu leicht. In den meisten Fällen kann man bei Kindern nur erkennen, ob die beiden obengenannten Vorbedingungen, Tonsinn und Taktsinn, da sind; die eigentlich künstlerische Befähigung pflegt sich erst später kundzugeben. Ich habe zu oft gesehen, daß Kinder, welche die Elemente der Musik und die ersten Stückchen rasch und gut lernten, die Hoffnung der Eltern und der Lehrer später grausam zu Schanden machten. Sie gelangten bis zu einem Graben, den sie nicht zu über-

Digitized by Google

springen vermochten; ihnen fehlte die Kraft zu höherer geistiger und damit künstlerischer Entwicklung. Ich habe auch Beobachtungen entgegengesetzter Art gemacht: Kinder, deren Talent sich anfangs zögernd offenbarte, machten nach den Entwicklungsjahren Fortschritte, welche mich in das größte Erstaunen versetzten. Soviel Menschen, soviel besondere Fälle! Keine Begabung gleicht der andern! Auch was ich oben von der physischen Qualifikation sagte, ist nicht allgültig. Mängel in der einen Richtung können durch Vorzüge nach der anderen mehr als aufgewogen werden. Wer, ohne Rubinstein zu kennen, nur seine dicke, schwere Hand mit den breiten Fingern betrachtet hätte, wäre je auf den Gedanken gekommen, daß diese Hand dem Klavier den süßesten Klangzauber abzugewinnen im stande war? Und ebenso hätte niemand Tausigs kleiner Hand die Fähigkeit zugetraut, alle Schwierigkeiten der weitgriffigsten Technik zu überwinden. Starker innerer Drang und fester Wille machen sich auch minder vollkommene Werkzeuge dienstbar.

4. Die Ziele. Von großer Bedeutung ist die Frage, mit welchen Hoffnungen ein junger Kunstnovize selbst sich trägt, oder welche Erwartungen Eltern für ihr Kind hegen. Was dem einen ein begehrenswertes Ziel scheint, wird der andere als eine kümmerliche Existenz ansehen. Kinder der oberen Zehntausend pflegen sich nur dann der Musik zu widmen, wenn sie glauben, damit eine Befriedigung persönlichen Ehrgeizes zu erlangen und dereinst als Kapellmeister, Virtuosen oder gar als Komponisten zu glänzen und eine von aller Welt beneidete Stellung einzunehmen. Solchen pflege ich zu sagen, daß, wer sich der Kunst um äußerer Ehren willen zuwendet, auf Sand baut, daß sich Hoffnungen dieser Art nur in seltenen Fällen erfüllen, daß bittere Enttäuschungen nicht ausbleiben werden, und daß ich nur dem raten kann, Künstler zu werden, der aus reiner Liebe zur Kunst selbst, aus innerem Drang und Bedürfnis — unbekümmert um glänzenden Erfolg — ihr sein Leben weihen will und darin sein Genügen und sein Glück findet. Aber es giebt ja auch Ansprüche geringerer Art, und in der Kunstwelt, wie in der Kirche, dem Beamten- und Soldatenstand eine Hierarchie. Nicht alle können Bischöfe, Minister oder Generale werden; man braucht auch gute Priester und Pastoren, Beamte, Unteroffiziere und Soldaten. Die Stellung eines tüchtigen Geigers in einem guten Orchester wird schon vielen genügen und gewährt ein sicheres Einkommen, das sich durch Nebenerwerb steigern läßt. Ein tüchtiger und gesuchter Klavier- oder gar Gesanglehrer verdient in seinem ruhigen Wirkungskreise oft mehr, als mancher, dessen Name auf Konzertzetteln prangt. Ich weiß von vielen unserer Schüler, die etwas Gründliches und Tüchtiges gelernt haben, daß sie ihren Weg ganz gut fanden. Auf das *Können*, auf die Leistungen kommt es an! Verhaßt ist es mir aber, wenn die liebe Mutter meint, ihr Kind brauche *nur* soviel zu lernen, daß es später einmal Unterricht geben könne. Als ob zum Lehren nicht die größte Sicherheit und Ueberlegenheit gehörte! Aus dieser traurigen Auffassung des Lehrberufs stammt das unselige Proletariat, das für 25 und 50 Pfennige elende Musikstunden giebt, eine Existenz, mit welcher verglichen die eines Taglöhners wahrlich beneidenswert ist. Diese Art von Lehrern ist es denn auch, welchen jedes kleinste Talentchen, verglichen mit der eige-

Digitized by Google

nen Armseligkeit, schon bedeutend erscheint, und welche in ihrer Urteilslosigkeit und auch in der Besorgnis, eine Stunde zu verlieren, die Eltern veranlassen, ihr Kind „ausbilden" zu lassen und damit Lebensbahnen verderben.

5. **Berufsbestimmung.** Ich möchte dringend empfehlen, kein Kind in früher Jugend, mögen auch bedeutende Anzeichen von Talent vorliegen, zur Kunst zu bestimmen, sondern diesen Entschluß auf den Zeitpunkt zu vertagen, wo man sich ein Bild von seiner gesamten geistigen Entwicklung machen kann. Eine gewisse technische Fertigkeit auf diesem oder jenem Instrumente berechtigt noch lange nicht zum Schluß auf Musiktalent; weit sicherer ist schon die Prüfung durch den Gesang. Ein Knabe oder ein Mädchen, welches eine einfache Melodie, wenn auch mit wenig schöner Stimme, rein, gut rhythmisch, mit natürlicher Empfindung singen kann und dabei Sinn für Idealität des Tons verrät, hat damit eine weit entscheidendere Probe für seine musikalische Begabung abgelegt, als jemand, der irgend ein eingelerntes Klavierstück herunterrasselt. Großes Gewicht möchte ich auf die Fähigkeit legen, vom Blatte zu lesen, obwohl ja auch da die Uebung erst den Meister macht.

6. **Der Berater.** Wenn die Eltern genügende musikalische Kenntnisse und zugleich die nötige Unbefangenheit im Urteil besäßen, so wären sie ja die besten Richter in der schwierigen Frage, ob ihre Kinder, deren ganzes Gebaren sie täglich beobachten, Beruf zur Künstlerlaufbahn haben oder nicht. Da dies aber aus dem einen oder dem andern Grund sehr selten der Fall sein wird, so sollten sie den Rat erfahrener und erprobt gewissenhafter Fachleute in Anspruch nehmen und ihm Gehör schenken. Der erwählte Berater befindet sich jedenfalls in einer schwierigen Lage. Außer den bereits angeführten allgemeinen Erwägungen werden sich noch solche von besonderer Art bei ihm geltend machen: Stammt der Prüfling aus einem Hause, in dem er Musik gleichsam mit der Muttermilch eingesogen, in dem der Sinn dafür von Anfang an Förderung und Nahrung gefunden hat, oder kommt er aus einem einsamen Dorfe, wo davon nichts zu spüren war, so daß das Talent als ein spontan hervorbrechendes anzusehen ist? Hat er schon leidlichen Unterricht gehabt, oder ist die etwa vorhandene Ungeschicklichkeit nicht auf Mangel an Begabung, sondern auf Mangel an Bildung zurückzuführen? Das sind Momente, welche mitberücksichtigt werden müssen, und ein unbedingt sicheres Urteil ist in 999 Fällen von 1000 unmöglich. Gingen ja doch selbst die Meinungen über Joachims Berechtigung zur Künstlerlaufbahn in dessen Jugend auseinander, wie sein Biograph Moser erzählt! Meistens wird ein Ratgeber, der die Sache ernst nimmt, nichts anderes sagen können, als: „Hier ist gewiß *kein Talent*" oder: „Man kann einen *Versuch* wagen." Erst nach Ablauf von einigen Monaten und nach gewissenhafter Beobachtung des Novizen wird er im stande sein, zu erklären, ob das Studium Aussicht auf genügenden Erfolg hat oder nicht. Freilich habe ich die Erfahrung gemacht, daß fast immer die Eltern im Falle eines ungünstigen Bescheids, in ihrer thörichten Eitelkeit gekränkt und beleidigt, ihr Kind irgend einem der Quacksalber zuführen, die ihnen nach dem Munde zu reden bereit sind, oder einem der zahllosen Musikinstitute, die sich auch Konservatorien nennen und

Digitized by Google

doch weiter nichts sind, als gewerbliche Unternehmungen ohne höhere künstlerische Ziele und ohne die unerläßliche solide materielle Fundierung, welche gestattet, solchen nachzustreben.

7. Ausbildungsweg. Auf welchem Wege findet ein wirkliches Talent am besten seine Ausbildung? So allgemein gestellt ist die Frage ebensowenig zu beantworten, wie diejenige, wonach man das Talent sicher erkennen kann. Die Verhältnisse, in denen wir leben, sind so mannigfaltig und verschieden, daß jeder Versuch, die Menschen über einen Kamm zu scheren, auch hinsichtlich ihrer Erziehung scheitern muß. Man wird die eben angeregte Frage durch andere ersetzen müssen, die wenigstens eine annähernd genaue Antwort zulassen. Die erste wird sein, in welchem Alter der Musikunterricht überhaupt und wann das Fachstudium beginnen soll, und eine zweite: ob der Kunstjünger seine Ausbildung besser durch Privatunterricht oder auf einer Musikschule erreicht.

8. Zeit des Beginnens. Man wird sagen dürfen, daß der erste Musikunterricht, jedoch vorsichtig, schon früh, etwa im siebenten Lebensjahre beginnen kann. Wohl dem Kinde, dem die Mutter schon vorher, in den ersten Lebensjahren, einfache Liedchen vorsang, und dem durch ihre liebe, vertraute Stimme schon in zartester Jugend geoffenbart wurde, was Gesang, was Musik ist! In solchen Kindern wird der Sinn dafür oft unglaublich früh geweckt; von meinen eigenen haben mehrere hell und klar Melodien gesungen, ehe sie sprechen konnten, ohne daß ich sie deswegen für Wunderkinder gehalten hätte.

9. Schulgesang. Bei der großen Bedeutung, welche die Tonkunst für unser Volk hat, ist es sehr zu beklagen, daß der Gesangsunterricht in unseren Schulen auf einer so jämmerlich tiefen Stufe steht. Die Dressur einer Herde von Kindern, die eine vorgespielte Melodie, Choral oder Volkslied, nachplärren müssen, ist nicht einen Pfennig wert, vielmehr reiner Zeit- und Stimmverderb. Damit sollte man gänzlich aufhören und das Geld dafür sparen, oder den Schulgesang reformieren und in einen grundlegenden Musikunterricht umgestalten, der ganz naturgemäß in einer Chorschule seinen Abschluß fände. Luther hat erklärt: „Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an." Diese Forderung wird leider nicht durchzuführen sein; aber in unseren Tagen der Spezialisierung würde es doch ein Leichtes sein, wenigstens in den Städten tüchtige Meister zu finden, welche den Singunterricht in den Schulen auf vernünftige und fruchtbringende Art zu erteilen im stande wären. Jedes normal angelegte Kind wird in zwei Jahren fließend Gesangsnoten zu lesen im stande sein; die unmusikalischen wären von der Singstunde zu dispensieren. Was könnten wohlgebildete Schulchöre nicht alles leisten! Wie leicht aber würde es dem einsichtigen Lehrer einer solchen Klasse werden, die Eltern in der Frage hinsichtlich des Talents ihrer Kinder zu beraten!

10. Hausmusik. So lange das die Schule nicht bietet, bin ich der Meinung, daß im Hause ein kombinierter Musik- und Singunterricht jedem Studium irgend eines Instruments vorangehen, jedenfalls gleichzeitig mit diesem erteilt werden sollte. Ich gehe noch weiter und spreche es ruhig aus, daß es in der Regel mit diesem Unterricht, der die Mädchen und Knaben, wenn sie herangewachsen sind, be-

Digitized by Google

fähigen würde, in Chorvereine einzutreten, sein Bewenden haben sollte, und daß nur diejenigen Kinder zum Erlernen eines Instrumentes anzuhalten wären, die dafür besondere Lust und Begabung zeigten. Wieviel unnütze Quälerei würde damit Kindern und Eltern erspart, wieviel Empfänglichkeit für Musik erhalten, die jetzt unter dem tötenden Einflusse widerwillig genommener Klavier- oder Violinstunden zum Teufel geht! Es ist ein sehr bedauerliches Zeichen der Zeit, daß der Nachwuchs an Männerstimmen in den großen Chorvereinen immer spärlicher wird; ich glaube, daß dieser Uebelstand teilweise seinen Grund darin hat, daß schon den Knaben die Musik verleidet wird.

11. **Berufsstudium.** Mit dem berufsmäßigen Studium wird man erst zu beginnen haben, wenn die Talentfrage entschieden ist, also schwerlich vor dem 15. bis 16. Jahre; für das spezielle Gesangsstudium muß natürlich das Ende der Mutation abgewartet werden. Eine Frage, die nebenher läuft, ist die: Wie soll es mit dem wissenschaftlichen Unterricht bei den Musikstudierenden gehalten werden? Welche allgemeine Kenntnisse braucht der Kunstschüler neben den speziellen für seinen künftigen Beruf?

12. **Umfassende Bildung.** Derjenige, welcher eine leitende Stellung erstrebt, muß sich eine umfassende Bildung aneignen; ein Dirigent, der das Latein der Kirchenmusik, das Französisch und Italienisch der Partituren Glucks und Mozarts, Händels Englisch nicht versteht, ist nicht auf der Höhe seiner Aufgabe; ein Virtuose, der nicht mindestens die Haupt-Weltsprachen beherrscht, ist ein armer Tropf. Da es aber auch geboten ist, die ersten technischen Schwierigkeiten der Musik zeitig zu überwinden, weil Hans nimmermehr lernt, was Hänschen nicht gelernt hat, so ergiebt sich für mehrere Jahre eine Ueberlastung mit Studien verschiedenster Art. Wie ist dieser zu begegnen?

13. **Maturitas.** Wünschenswert wäre, daß die Kunstjünger der höheren Kategorie ein Gymnasium oder eine Realschule erster Ordnung absolvierten. Das wird aber nur bei wenigen besonders robust angelegten Naturen zu erreichen sein; bei den meisten würde entweder der Schulunterricht oder das Musikstudium zu kurz kommen; die wenigsten würden eine solche Ueberbürdung ohne Schädigung ihrer Gesundheit aushalten. Daraus ergiebt sich die Notwendigkeit, eine Mittelstraße zu finden. Vermögenden Eltern möchte ich empfehlen, ihre Kinder von dem Augenblicke an, wo das eigentliche Musikstudium beginnt, in den wissenschaftlichen Fächern durch Privatunterricht auszubilden, weil dieser weniger Zeit in Anspruch nimmt und somit die für jeden Musikstudierenden unbedingt nötige tägliche Erholung durch Bewegung im Freien gewonnen werden kann.

14. **Berechtigungsschein.** Bei den jetzt herrschenden Bestimmungen über die Militärpflicht werden viele Eltern ihre Söhne so lange in die öffentlichen Schulen schicken, bis ihnen der Berechtigungsschein zum einjährigen Dienst zu teil geworden ist, und sie werden dann erst den ergänzenden Privatunterricht eintreten lassen. Wir befinden uns da in einem Dilemma schlimmer Art.

15. **Soziale Stellung.** Ein Orchestermusiker kann ja zur Not mit den Elementarkenntnissen, welche die Volksschule giebt, auskommen. Indessen hat sich erfreulicherweise

Digitized by Google

die soziale Stellung des Musikerstandes im allgemeinen so gehoben, daß auch für ihn ein höheres Maß von Bildung erwünscht und von großem Nutzen für sein Fortkommen sein wird, namentlich wenn er darauf rechnet, durch Erteilung von Unterrichtsstunden in guten Häusern sein Einkommen zu vermehren. Ich habe bis jetzt nur von dem gesprochen, was ein Künstler an Kenntnissen nicht entbehren kann; ich darf aber wohl annehmen, daß ein jeder, der sich als solcher fühlt, das Bedürfnis haben wird, alle seine geistigen Fähigkeiten so viel als möglich auszubilden und seinen Horizont durch Ersteigung einer Höhe, die nach jeder Seite freien Ausblick gewährt, zu heben. Dazu muß Zeit und Muße neben dem Fachstudium unbedingt gefunden werden.

16. **Maximum der Arbeit.** In dem von mir geleiteten Konservatorium gilt als Regel, daß niemand mehr als vier Stunden täglich üben soll; was darüber ist, nutzt nicht, sondern schädigt nur Verstand und Gesundheit. Kommen dazu noch zwei Stunden für Musikunterricht und zwei für wissenschaftliche Zwecke, so ergibt sich ein achtstündiger Arbeitstag, der für Erholung und Kräftigung des Körpers Zeit läßt. Fußwanderungen an freien Tagen und in der Ferienzeit können jungen Musikern nicht dringend genug empfohlen werden.

17. **Privatunterricht.** Man kann sehr wohl Gesang oder ein Instrument durch Privatunterricht erlernen; nur warne ich vor dem Irrtum, als ob jeder berühmte Sänger oder Virtuose ein guter Lehrer sei. Nichts ist weniger zutreffend; namentlich verdankt eine große Anzahl von Opernsängern ihren Ruf anderen Qualitäten, als ihrer Gesangskunst.

18. **Der gute Lehrer.** Ferner muß ich die Eltern davor warnen, daß sie den ersten, grundlegenden Unterricht ihrer Kinder Lehrern von geringer Qualität anvertrauen; hier wird vielfach gesündigt; gerade der erste Unterricht ist von der größten Wichtigkeit: man kann kein Haus auf einem schlechten Fundament erbauen, und was da versäumt ist, ist schwer auszubessern.

19. **Konservatorium.** Eine umfassende musikalische Bildung wird nur das Studium auf einem Konservatorium gewähren, aber auf einem solchen, welches diesen Namen nicht nur führt, sondern auch verdient, welches den Lernenden alles das bietet, was sie zu ihrem künftigen Berufe brauchen: neben dem Unterricht in allen theoretischen Disziplinen und der Unterweisung in den Spezialfächern durch vorzügliche Lehrer Uebung im Zusammenspiel und Zusammensingen; durch Chor- und Orchesterklassen Gelegenheit für die jungen Komponisten, ihre Sachen zu hören; für die angehenden Kapellmeister, sich im Dirigieren zu üben; für die Orchestermusiker, diejenige Routine zu erwerben, welche sie befähigt, beim Austritt aus der Schule sofort einer Stellung gewachsen zu sein.

20. **Der Komponist und Kapellmeister.** Hier muß ich eine Bemerkung anknüpfen: es kommt oft vor, daß junge Männer, wenn ich ihren Stundenplan festsetze, die Meinung äußern, sie brauchten kein Instrument zu erlernen, sie wollten Komponisten, wollten Kapellmeister werden. Diese weise ich darauf hin, daß unter zehntausend Musikern nicht einer von seinen Kompositionen leben kann und daß ein Kapellmeister schon deshalb ein sehr guter Klavierspieler sein muß, damit er beim Studieren mit Solisten oder mit dem Chor eine Partitur wie-

Digitized by Google

dergeben kann. Ich rate solchen jungen Leuten unbedingt, wenigstens das Klavierspiel neben den theoretischen Studien eifrig zu betreiben, und stelle ihnen vor, daß sowohl für den Komponisten wie für den Dirigenten auch die genaue Kenntnis eines der Streichinstrumente von großer Wichtigkeit ist; wer nicht selbst ein Instrument zu behandeln versteht, wird kaum wissen, welche Leistungen er von Andern fordern darf. Fast alle Komponisten sind darauf angewiesen, ihr Brot durch Musikunterricht zu verdienen; das hat selbst ein Künstler wie Johannes Brahms viele Jahre hindurch gemußt; die Zahl der Kapellmeister, die von ihrem Amte ohne Nebenverdienst leben können, ist eine sehr kleine. Es sprechen also auch durchaus nüchterne und praktische Erwägungen dafür, daß jeder Musiker irgend ein Instrument virtuos beherrschen sollte.

21. Vorzug der Konservatorien. Hält man mir entgegen, daß in Deutschland Konservatorien erst seit etwa 60 Jahren bestehen und daß es doch auch vorher tüchtige Musiker gab, so darf ich daran erinnern, daß unsere großen Musiker früher aus den Kirchenchören, Stadtpfeifereien, kleinen Kapellen der Fürsten und Adeligen hervorgegangen sind, in diesen gewissermaßen handwerksmäßig erzogen wurden und so die Kenntnisse und die Uebung erwarben, welche heute durch entsprechende Einrichtung der Konservatorien weit bequemer erreichbar sind. Der reiche Vater Felix Mendelssohns konnte seinem Sohne das Zusammenspiel mit ersten Künstlern verschaffen und ihm auch ab und zu ein Orchester zur Verfügung stellen; aber so gut ist es meines Wissens keinem zweiten geworden. Eines aber bieten die Konservatorien doch noch, was auch Vater Mendelssohn nicht bieten konnte: den Wetteifer und die Freude, die das gemeinsame Studium mit begabten Kameraden gewährt.

---

22. Verzeichnis der Konservatorien, Akademien, Musikschulen in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und der Schweiz.

Bamberg. Städtische Musikschule.

Basel. Allgemeine Musikschule.

Berlin.

1) Berliner Konservatorium und Klavierlehrer-Seminar (Prof. Breslaur) N, Friedrichstraße 131 c.
2) K. Akademische Hochschule für Musik. Potsdamerstraße 120.
3) K. Akademische Meisterschule für musikal. Komposition.
4) K. Akadem. Institut für Kirchenmusik. Potsdamerstraße 120.
5) Konservatorium Klindworth-Scharwenka. NW, Potsdamerstraße 27 b, 1. Villa.
6) Luisen-Konservatorium. NW, Luisenplatz 7.
7) Sternsches Konservatorium. SW, Bernburgerstraße 22 a.
8) Veitsches Konservatorium der Musik. S. Luisenufer 48 p.

Bern. Musikschule der Bernischen Musikgesellschaft.

Breslau.

1) Breslauer Konservatorium der Musik. Poststraße 3.
2) Schlesisches Konservatorium.

Dresden. K. Konservatorium f. Musik und Theater.

Frankfurt a. M.

1) Hochsches Konservatorium.
2) Raff-Konservatorium.

Genf. Académie de Musique. 4 Boul. Helvétique.

Hamburg. Konservatorium der Musik. Werftstraße. Direktion: Schulstraße 8, Rotherbaum.

Innsbruck. Musikschule des Musikvereins.

Karlsruhe.

1) Großh. Konservatorium für Musik.
2) Allgemeine Musikbildungsanstalt.

Digitized by Google

Köln.
1) Konservatorium der Musik.
2) Musikbildungsanstalt.
Leipzig. K. Konservatorium der Musik.
München. K. Akademie der Tonkunst.
Nürnberg. Städtische Musikschule.
Pest. Orsz Magyar Kir Zene-Akádémia. IV, Andrássystraße 67.
Prag. Prager Musik-Konservatorium „Rudolfinum".
Regensburg. Kirchen-Musikschule.
Sondershausen. Fürstliches Konservatorium der Musik.
Salzburg. Mozarteum.
Straßburg i. E. Städt. Konservatorium für Musik.
Stuttgart. K. Konservatorium für Musik.
Weimar. Großherzogl. Musikschule.
Wien. Konservatorium für Musik und darstellende Kunst: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.
Wiesbaden. 4 Konservatorien.
Würzburg. K. Musikschule.
Zürich. Musikschule Zürich.

Man darf sagen, daß gegenwärtig der musikalische Fachunterricht in der Hauptsache an die Konservatorien übergegangen ist, welche die hervorragendsten Meister auf den verschiedenen Instrumenten und bedeutende Gesangsgrößen zu Lehrern berufen können. Wie die Universitäten, bezw. besondere Fakultäten durch berühmte Professoren wechselnde Anziehungskraft ausüben, so genießt dieses oder jenes Konservatorium seinen eigenen Ruf, der längere oder kürzere Zeit währt. Es ist bei der unausgesetzten Veränderung, der die Anstellungsverhältnisse der Lehrer unterworfen sind, unthunlich, den augenblicklichen Zustand der Konservatorien zum Zweck einer allgemeinen Beratung zu beleuchten. Dagegen ist es vielleicht von Interesse, einen Begriff vom Studienplan zu geben, den die größeren Institute in immer reicherer Vielseitigkeit auszubauen streben.

Es wird gelehrt:

1) Orgel, Harmonium, Klavier, Violine, Viola, Viola alta, Violoncell, Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Harfe, Pauke.
2) Chorgesang, Einzelgesang.
3) Zusammenspiel in allen Fächern und in allen üblichen Zusammenstellungen.
4) Harmonielehre, Formenlehre, Kompositionslehre, Partiturspiel, Dirigieren, Musikdiktat, Methodik des Klavierspiels, Musikgeschichte, Akustik
5) Französisch, Italienisch, Aesthetik, Kunstgeschichte, Litteraturgeschichte, Weltgeschichte, Geographie.

Natürlich sind nicht alle diese Fächer überall vertreten; es läßt im allgemeinen folgendes konstatieren:

Von den unter 1) angeführten praktischen Unterrichtsgegenständen gehören die Saiteninstrumente und das Klavier zu den absolut regelmäßigen, ohne deren Besetzung durch ständige Lehrer kein Institut sich den Namen eines Konservatoriums oder einer Musikschule beilegen wird.

Orgel, Harmonium und die Holzblasinstrumente fehlen in kleineren Anstalten (z. B. im Luisen-Konservatorium in Berlin).

Die Blechblasinstrumente, die Harfe und Pauke werden selbst in den großen Konservatorien meist nur dann einbezogen, wenn eine bestimmte Anzahl von Schülern (etwa 3) sich zum Unterricht anmelden.

Chor- und Einzelgesang ist wiederum selbstverständlich in allen Anstalten immer vertreten.

Die Gelegenheit zur Schulung im Zusammenspiel richtet sich so ziemlich nach der Frequenz des Konservatoriums.

Von den theoretischen Fächern sind Harmonie- und Formenlehre, sowie die gesamte Kompositionslehre überall als notwendig anerkannt.

Dagegen finden sich schon in Bezug auf Partiturspiel, Dirigieren, Musikdiktat merkliche Unterschiede; soviel uns bekannt, haben z. B. nur die Karlsruher und Kölner Konservatorien bis jetzt das Musikdiktat eingeführt. Methodik des Klavierspiels ist noch ziemlich selten (z. B. Berlin, Stern und Klindworth-Scharwenka, Veit; Karlsruhe).

Geschichte der Musik fehlt nicht bloß an kleineren Orten und Anstalten wie in Salzburg, sondern auch in Bern, Breslau (Schlesisches Konservatorium), dagegen ist sie in Sondershausen vertreten.

Akustik hat nur Hamburg; doch sind natürlich in Universitätsstädten physikalische Vorlesungen leicht erreichbar.

Ueberhaupt wird man diesen Städten den Vorzug vor anderen geben, da man dort die Nachbargebiete der Musik und die musikalisch-wissenschaftlichen Disziplinen ebenfalls kultivieren kann. Auch Großstädte wie Hamburg, Dresden, Stuttgart vermögen (den Prospekten nach zu urteilen) den Musikschülern reiche Anregung zu gewähren durch Vollständigkeit der theoretischen Fächer. Endlich ist Französisch und Italienisch sehr häufig vertreten, wogegen die unter 5) genannten weiteren allgemeinen Fächer wiederum fast nur in größeren Städten berücksichtigt sind.

Opernschulen sind in den größeren Städten immer mit den Konservatorien verbunden. Leipzig, das wohl das prachtvollste Unterrichtsgebäude besitzt, hat eine eigene Uebungsbühne eingerichtet. Kommt vollends eine Schauspielschule dazu, so sind die Fächer um Deklamation, Rhetorik, Poetik, Mimik, dramatischen Unterricht, Vorlesungen über Dramaturgie und über

Digitized by Google

Physiologie der Stimme u. s. w. bereichert; selbst die allgemeine Anstandslehre, sowie Florettfechten, Tanz, ja Exerzieren sind da und dort vertreten.

Mit Opern- und Schauspielschule sind verbunden die Konservatorien Berlin (Stern), Dresden, Karlsruhe, Köln, Stuttgart, Wien. Sie bieten den Vorteil der Beziehungen zu Hof- oder Stadttheatern. Ueberhaupt genießen die Konservatoriumsschüler überall mehr oder weniger namhafte Vergünstigungen in Bezug auf den Besuch von Konzerten oder Theatern, seien es Freikarten oder Preisermäßigungen. Dabei wollen wir gelegentlich darauf hinweisen, daß bei der Wahl des Ortes nicht allein die Beschaffenheit des Konservatoriums selber, sondern auch der Stand des allgemeinen Musik-, Konzert- und Theaterlebens in Betracht kommt. Auskunft über die auch nicht unwichtigen lokalen Verhältnisse in betreff der Preise für Wohnung und Unterhalt geben bereitwillig die Anstalten selber. Die Unterrichtsmittel sind in den seltensten Fällen, und nur in Elementarklassen, frei. Hospitanten werden überall, auch für einzelne Fächer, gerne genommen. Eine beliebte Art der Organisation teilt Künstler- und Dilettantenschule voneinander ab. In den besseren Anstalten wird die Aufnahme (jedenfalls der angehenden Künstler) von strengen Prüfungen abhängig gemacht und beim Abgang ausführliches Zeugnis mitgegeben.

Was endlich die wichtige Frage des Honorars anbelangt, so möge man sich dieserhalb Prospekte von den Anstalten kommen lassen, auf die man reflektiert. Gerade in diesem Punkt sind die Schwankungen, wenn man Durchschnittsangaben machen will, am größten. 220—500 Mark als jährliches Honorar ist doch ein sehr großer Spielraum; größere Konservatorien werden nicht unter 300 Mark (für die volle künstlerische Ausbildung) heruntergehen. Es kommt auch darauf an, welcher Stufe sich der Schüler eingliedert (Unter-, Mittel-, Oberklasse; Künstler- oder Dilettantenschule); ferner, welche Fächer gewählt werden. Man findet häufig das Honorar entsprechend der ganzen Organisation nach größeren Abteilungen (z. B. für Klavier, Streichinstrumente, Gesang) verschieden bemessen, wobei Gesang immer teurer als die übrigen kommt. Es giebt aber auch Einteilungen in viele einzelne Zweige, wobei sich natürlich die Zahlen bedeutend hübscher lesen, z. B. 50 fl., 100 Frcs., 120 Mark, und endlich werden wohl überall auch einzelne Fächer billig berechnet werden. Man muß im Auge behalten, daß die Konservatorien vermöge ihrer einheitlichen größeren Verwaltung den Unterricht überall billiger geben und dabei vielfach mehr ineinandergreifend und methodischer gestalten können als Privatlehrer; letztere können hinsichtlich der Qualität des Unterrichts gegenüber den Konservatorien natürlich oft auch im Vorteil sein. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß jede Lehrkraft eines Konservatoriums, privatim um Einzelstunden angegangen, einem Privatlehrer gleich gilt.

Freistellen giebt es nicht an allen Anstalten; Berlin, Bern, Frankfurt, Köln, Prag, Wien scheinen in dieser Hinsicht das Vorteilhafteste zu bieten. Frankfurt, Köln und Berlin (K. Hochschule und Sternsches Konservatorium) gewähren die Möglichkeit des Meyerbeer-Stipendiums, das eine Reise nach Frankreich oder Italien mit 3—4000 Mark bestreitet. Andrerseits aber sind wenige Orte vorhanden, die nicht auf Armut oder hervorragendes Talent oder außergewöhnliche Strebsamkeit pekuniäre Rücksicht nähmen; auch können, wo die Angabe von Stipendien in den Prospekten fehlt, anderweitige Stiftungen an dem betreffenden Orte vorhanden sein, worüber gewiß die Direktionen gerne Auskunft erteilen.

Digitized by Google

Epochen und Heroen
der
Musikgeschichte.

I.

Die Hochblüte der katholischen Kirchenmusik und die mehrstimmige Liedkomposition.

23. Kunstgenuß und historisches Studium. Für den ernsten Musikfreund, der nicht durch trockene Beschreibungen oder phantastische Schilderungen, sondern durch lebendig klingende, wirkungskräftig durch die natürliche Pforte des leiblichen Ohres an seine Seele herantretende Musik sein Urteil bildet, ist die Musikgeschichte nach rückwärts abgeschlossen durch den gewaltigen Kunstbau der katholischen Kirchenmusik des 16., allenfalls noch des 15. Jahrhunderts Was weiter zurück liegt, ist für ihn Vorgeschichte, von hohem Interesse für den Geschichtsforscher, der das Werden dieser in ihrem Vollendungsstadium bewunderungswürdigen, wirklich erhabenen Kunst aus den unscheinbarsten Anfängen heraus mit Liebe verfolgt und selbst Uebergangsbildungen würdigen lernt, welche dem heutigen Kunstempfinden barbarisch, roh erscheinen. Wohl vermag er sich noch an den schlichten Melodien zu erfreuen, welche aus einer weiter zurückliegenden Zeit auf uns gekommen sind, sei es an den weltlichen besonders der ritterlichen Sänger des 12.—14. Jahrhunderts, in denen sich ein gut Stück Volksmusik aus dem Mittelalter herübergerettet hat, sei es an den kirchlichen der Sequenzen und Hymnen, durch welche letztere sogar der Kontakt mit der Musik des Altertums erreicht wird, sei es endlich an den trotz des manche Schönheit zerstörenden Einflusses einer Jahrtausende langen Tradition noch immer als Emanation der von den edelsten Empfindungen gehobenen Menschenseele wirkenden, zum Teil wahrscheinlich in vorchristlichen Tempelgesängen wurzelnden Weisen des altkirchlichen Ritualgesanges: alle diese alten Melodien erscheinen aber vom Standpunkte der heutigen Kunstübung aus als etwa unserm Volkslied vergleichbare Grundlagen, als Uranfänge, sozusagen natürliche Materialien der Kunst, aber nicht als eigentliche Kunstwerke, was sich schon darin offenbart, daß die Künstler der Gegenwart sich immer wieder die Einkleidung dieser altehrwürdigen Weisen in ein eigentlich künstlerisches Gewand zur Aufgabe machen, indem sie dieselben mehrstimmig bearbeiten oder mit einer harmonischen Begleitung versehen. Für das moderne Empfinden ist eben die Mehrstimmigkeit, die Harmonie, ein durchaus wesentlicher Faktor der musikalischen Kunstwirkung und besteht daher eine im Vollbesitz ihrer Mittel befindliche Kunst der Musik erst seit der Zeit, wo die durch Jahrhunderte sich überaus mühselig in hartem Ringen ent-

Digitized by Google

wickelnde mehrstimmige Musik feste Gestaltungen gewonnen und das technisch Formale soweit beherrschen gelernt hat, daß sie mit derselben überzeugenden Wahrhaftigkeit, aber weit eindringlicherer Kraft den Empfindungsausdruck beherrscht als die nur einstimmige Melodik, die unbegleitete Monodie der Volksmusik aller Zeiten und Nationen. Auf diesen Höhepunkt ist die mehrstimmige Musik im 15. Jahrhundert gelangt.

24. Die Uebertragung alter Notierungen. Bis vor gar nicht langer Zeit wußte man kaum, daß dieser erste wahrhafte Frühling der Kunstmusik auf den beiden Gebieten der kirchlichen und der weltlichen Musik die herrlichsten Blüten in schier unerschöpflicher Fülle getrieben hat, sondern schenkte beinahe ausschließlich der kirchlichen Kunst dieser Epoche Beachtung. Ja bis auf wenige Pflegestätten altkirchlicher Kunst, wie die Sixtinische Kapelle in Rom und einige Vokalkapellen an Fürstenhöfen (Paris, Wien, London, München) war die Erinnerung an diese große Zeit gänzlich erloschen und erst ganz allmählich lenkte das erwachende historische Interesse seit Ende des vorigen Jahrhunderts (Burney, Forkel, Gerbert) mehr und mehr die Aufmerksamkeit der Welt auf die überreichen Kunstschätze der Musik des 16. Jahrhunderts. Freilich stand der Erkenntnis des hohen Wertes dieser Schätze eine zunächst fast unüberwindlich scheinende Schwierigkeit im Wege, nämlich die Notierung derselben mit einer von der der letzten Jahrhunderte außerordentlich verschiedenen Art der Notenschrift, deren Verständnis ein weit ausholendes geduldiges Studium erforderte; selbst nach Wiedererlangung der vollständigen Kenntnis der Bedeutung der alten Notenzeichen ist aber die Uebertragung der alten Tonsätze in moderne Notierung eine sehr zeitraubende Arbeit, da diese gesamte Litteratur nicht nach heutiger Weise mit Uebereinanderstellung aller Stimmen in Partitur, sondern vielmehr in einzelnen Stimmbüchern gedruckt ist. Deshalb ging es, auch nachdem das Interesse für dieselbe wach geworden, nur sehr langsam mit der Wiedererschließung des Inhalts der Werke des 16. Jahrhunderts vorwärts, und selbst heute existiert noch erst ein Bruchteil derselben in Neudrucken oder auch nur handschriftlich angefertigten Partituren. Einen gewaltigen Schritt vorwärts kam diese Bewegung nach dem Erscheinen von Heinrich Bellermanns systematischer Darlegung des Wesens der Notenschrift des 15.—16. Jahrhunderts („Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert", Berlin 1858), welche mit einem Schlage alle Interessenten in die Lage versetzte, ohne umständliches Studium der alten Traktate Entzifferungsversuche unternehmen zu können.

Es ist Ehrenpflicht, hier die Namen der Männer zu verzeichnen, welche mit diesen mühseligen Uebertragungen ohne die heutigen bequemen Hilfsmittel den Anfang gemacht haben. Abgesehen von einigen theoretischen Werken, welche eine Anzahl Tonsätze alter Meister als Musterbeispiele einfügten (Paolucci, „Arte pratica di contrappunto" Venedig 1765, Padre G. B. Martini „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto" 1774—75) bildet den Ausgangspunkt der Neudrucke Burneys: „La musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa nella Cappella pontificia composta dal Palestrina, Allegri e Bai" (London 1771 mehrfach nachgedruckt); dazu kommen die Illustrationsbeispiele der Geschichtswerke von Burney (A general history of music, London 1776—89), Hawkins (A general history of the science and pratice of music (daf. 1776) und Forkel „Allgemeine Geschichte der Musik" (Leipzig 1788—1801); auch Labordes „Essai sur la musique" (1780) enthält einige alte Tonsätze. Eine Auswahl „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister" brachte G. v. Tucher (1827). K. v. Winterfeld gab einen neuen kräftigen Anstoß durch die um-

Digitized by Google

sangreichen Musikbeilagen seiner beiden Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834) und „Der evangelische Kirchengesang“ (1843—47). Es folgten Dehn (Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. 1837), Rochlitz (Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke (3 Bände, Mainz c. 1840), Rey de la Moßkwa (Receuil de morceaux de musique ancienne exécutée aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique fondée en 1843, 11 Bände, Fr. Commer mit den ersten 4 Bänden der später von Reidhardt fortgesetzten großen Sammlung „Musica sacra“ (Berlin, Bote u. Bock) und den weiteren Sammelwerken „Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI (12 Bde, Berlin bei Trautwein), K. Proske mit seiner Musica divina (4 Bde, Regensburg 1853) sowie dem „Selectus novus missarum“ (das 1855) und der Neuausgabe der „Missa papae Marcelli“ Palestrinas in dreifacher Gestalt: 6st. [Original], 4st. von Anerio und 8st. von Suriano (Brüssel 1850), Schlesinger, Ausgabe des Repertoire des Berliner kgl. Domchors (1853), Stephan Lücks „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche“ (1859) — damit ist aber bereits die Zeit der Inangriffnahme der großen Gesamtausgaben (siehe unten) erreicht; der erste Anlauf zu einer Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas ist der des Abbate Alfieri (Raccolta di musica sacra 1841—46).

Ergänzend seien aber gleich hier noch genannt der für die ganze Epoche orientierende 5. Band von A. W. Ambros' Musikgeschichte, Beispielsammlung, 1882 herausgegeben von O. Kade; die große Neuausgabe der Werke spanischer Kirchenkomponisten von Don Eslava (Lira sacro-hispana, 1869, 10 Halbbände) u. Felipe Pedrell (Hispaniae schola musicae sacrae, seit 1893), desgleichen die Neuausgaben der englischen Meister des 16.-17. Jahrhunderts durch die Musical antiquarian society (seit 1840) und die französischen: Henry Expert's Maitres musiciens de la renaissance française (seit 1894) und die Anthologie des maitres religieux primitifs der Schola cantorum de St. Gervais (seit 1894). Für die nächste Zukunft versprechen auch für diese Epoche bedeutende neue Aufschlüsse die großen Publikationen: „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ (redigiert von G. Adler seit 1892), „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (seit 1892) und „L'arte musicale in Italia; Publicazione nationale“ (redigiert von L. Torchi Bd. 1—2 1899).

25. Die Zeit 1430—1525.

Staunend stehen wir vor dem Erbe, welches das 15. bis 16. Jahrhundert hinterlassen hat; wenn auch erst ein Teil desselben der allgemeinen Beurteilung zugänglich geworden ist, so ist doch bibliographisch sein Umfang jetzt annähernd festgestellt. Allzu kategorisch hat man diese ganze Epoche kurzweg die „Zeit der Niederländer“ genannt, wohl infolge der von der Niederländischen Akademie 1826 preisgekrönten Schriften der verdienten Historiker G. N. Kiesewetter und Fr. J. Fétis „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“. Denn es stellt sich in neuerer Zeit immer mehr heraus, daß die korrekte, auch heute noch befriedigende Technik des mehrstimmigen Satzes sich zuerst in England ausgebildet hat, dann aber sich schnell verbreitete, so daß bereits um 1450—70 deutsche Namen in größerer Zahl unter denen der Niederländer erscheinen (Heinrich Isaak [† 1517], Heinrich Finck, Adam v. Fulda, Thomas Stoltzer [† 1526], Paul Hofhaimer [† 1537], Alexander Agricola [† 1506] u. a.); wie viele der französischen Namen aber nicht eigentlichen Niederländern, sondern Franzosen angehören, ist wohl kaum mehr festzustellen. Die in Jahresfrist zu erwartende Drucklegung der in Trient von Fr. X. Haberl gefundenen Manuskripte mit Werken englischer, niederländischer, italienischer und deutscher Komponisten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich) wird das Bild, welches wir bisher von dieser Zeit haben, wesentlich klären. Doch wird durch die neuen Forschungen die Aussage des großen Theoretikers und selbst namhaften Komponisten Johannes Tinctoris, daß (1477) „erst seit etwa 40 Jahren Kompositionen existieren, welche des Anhörens würdig sind“, nur bestätigt. Ueber der Pforte dieser ersten Ruhmeshalle prangen die Namen Dunstaple († 1453), Binchois († 1460) und Du-

Digitized by Google

say († 1474); ein zweiter Triumphbogen zeigt die Namen der bereits genannten deutschen Meister neben den niederländischen Busnois († 1481), Okeghem († 1495), Regis, Caron, Faugues. Aber immer breiter schwillt nun der Strom an, der um 1500 ganz Europa überflutet; schier endlos wird die Reihe der Namen von gutem Klange, selbst wenn wir nur die allerbedeutendsten nennen: Josquin de Près († 1521), Jacobus Hobrecht, Pierre de la Rue, J. Ghiselin, de Orto, Brumel, Gombert, L. Compère, G. van Werbeke, J. Mouton, Er. Lapicida, Pipelare, Divitis, Fevin — der eigentliche Höhepunkt der Blüte der Tonkunst in den Niederlanden —, an welchen nun schnell die Zeit der Schulenbildung in Frankreich, Spanien und Italien ansetzt, welche zum Uebergange der Hegemonie von den Niederländern auf die Italiener führt.

26. **Schulenbildung.** Man ist mit der Aufstellung solcher Schulen in den Anfangszeiten der musikhistorischen Forschung etwas vorschnell gewesen, zum mindesten hat sich die angebliche Begründung der „Römischen Schule" durch Goudimel als gänzlich unhaltbar herausgestellt. Wenn an der erst beinahe 100 Jahre nach dem Tode Palestrinas auftauchenden Erzählung, daß Palestrinas Lehrer ein gewisser Gaudio Mell gewesen sei, der später lange in Spanien lebte, überhaupt etwas Wahres ist, so wird man doch diesen Begründer der Römischen Schule nicht mit Goudimel identifizieren dürfen, der wahrscheinlich Frankreich nie verlassen hat und sich um die Mitte des Jahrhunderts der hugenottischen Bewegung anschloß. Von einer förmlichen Schule in Rom kann man erst seit Palestrina und den beiden Nanino, den beiden Anerio, Suriano u. s. w. sprechen, denen aber in Costanzo Festa und G. Animuccia bereits zwei hochrespektable Meister römischer Abkunft vorangegangen waren; die durch die genannten Meister repräsentierte Römische Schule bezeichnet aber bereits die Emanzipation der italienischen Kunst von der der Niederländer. Die sogenannte Venezianische Schule ist dagegen allerdings als durch den Niederländer Adrian Willaert begründet anzusehen, dessen persönliche Schüler die hochangesehenen venezianischen Meister Andrea Gabrieli und Josseffo Zarlino sind, welche nunmehr ebenso wie in Rom Palestrina und Nanini die eigentlichen Lehrmeister einer neuen Generation wurden, während der ebenfalls durch Willaert in Venedig gebildete Niederländer de Rore nur als eine Art Nachschub angesehen werden kann, der ähnlich wie Arcadelt in Rom den weiter dauernden Einfluß der niederländischen Kunst während des selbständigen Aufblühens der italienischen belegt. Von einer in Deutschland durch Niederländer begründeten Schule hat man mit Recht niemals gesprochen, wenn auch gewiß die deutschen Meister, welche gleich neben und nach den ersten niederländischen auf dem Plane erscheinen, ebenso wie die italienischen, französischen und spanischen von den Leistungen der größten Niederländer gelernt und sich an ihnen weitergebildet haben. Weder von dem in Polen (Krakau?) gebildeten Heinrich Finck, noch von dem königlich ungarischen Kapellmeister Thomas Stoltzer ist bekannt, daß sie niederländische Lehrer gehabt hätten. Heinrich Isaak war bereits in Deutschland ein bekannter Meister, ehe er an den kunstsinnigen Hof Lorenzo des Prächtigen nach Ferrara ging, und Alexander Agricola war vermutlich auch in Deutschland ge-

Digitized by Google

schult, ehe er Kapellsänger in Mailand wurde. Man hat bisher die Frage nicht ventiliert, inwieweit die Italiener Niederländer und Deutsche unter einen Begriff zusammenfaßten. Paul Hofhaimer war unbestritten ein hochangesehener deutscher Lehrer, ebenso Adam von Fulda und noch früher Konrad Paumann, der, nach den überschwänglichen Lobpreisungen seiner Zeitgenossen zu schließen, jedenfalls mehr geleistet hat als die ärmlichen auf uns gekommenen Orgel-Elementarübungen. Jedenfalls steht fest, daß Johann Walther, Wolf Grefinger, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Georg Rhau, Leonhard Paminger, Leonhard Lechner, Jacob Reiner, Jakob Händel (Gallus), Leonhard Schröter, Mathias Eckel u. s. w. für Deutschland eine ähnliche Selbständigkeit der Entwicklung belegen wie die Römische und Venezianische Schule für Italien. Daß in Dresden bereits um 1550 ein italienischer Meister auftaucht, der später zum Hofkapellmeister aufsteigt (Antonio Scandelli) und diesem ein Niederländer vorausgeht (M. Lemaistre) und nachfolgt (Rogier Michael) und in München als Nachfolger Senfls der letzte Großmeister unter den Niederländern, der Palestrina beinahe ebenbürtige Orlandus de Lassus über dreißig Jahre als hervorragender Führer und Lehrmeister auftrat, kann die Thatsache der vorausgegangenen und gleichzeitig fortgehenden selbständigen Entwicklung der Tonkunst in Deutschland nicht in Frage stellen.

In Frankreich datiert die selbständige Schulenbildung ebenfalls bereits aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, ohne Zweifel unter dem direkten Einflusse der langjährigen Thätigkeit Okeghems (1453—95) in Paris; es wäre daher durchaus nicht verwunderlich, wenn man von einer Pariser Schule spräche, wenn auch zunächst die Mehrzahl der aus ihr hervorgegangenen Meister geborene Niederländer sind. Von dem Moment ab aber, wo der große Pariser Musikverleger Pierre Attaignant mit seinen Veröffentlichungen beginnt (1527), mischen sich zwischen die Namen der Niederländer bestimmt solche von Franzosen (Claudin Sermisy, Jannequin, Gascogne, Pierre Certon und eine Anzahl fragliche); in erhöhtem Maße gilt das von den Drucken des Jacques Moderne in Lyon (seit 1532), in denen die Franzosen überwiegen (Beaulieu, Lheritier, Cadeac, Layolle, Manchicourt, Courtois, Pieton, Maillart, Moulu, de Villiers u. s. w.); dazu kommen die zu Avignon gedruckten Werke des El. Genet (Carpentras), sowie die Arbeiten Goudimels (der nicht ein Niederländer, sondern ein Franzose ist, geb. zu Besançon). Auch in Spanien wirkte seit 1530 einer der bedeutendsten Niederländer Nicolas Gombert, doch konnte sich Spanien selbst schon damals bedeutender Meister rühmen (Bart. Escobedo, Chr. Morales, Fr. Guerrero, Juan Vasquez, Juan Flecha, M. de Fuenllana, Antonio de Cabezon, J. L. de Vittoria, dazu die großen Theoretiker Ramos, Salinas und Spadaro). In England pflanzten sich zunächst die Traditionen der Epoche Dunstaple bis zu Rob. Fayrfax († 1514) fort mit einer Reihe von Meistern, deren Verdienste erst noch zu würdigen sind; im Laufe des 16. Jahrhunderts aber schließen sich ihnen die Tye, Tallis, Byrd, Dowland und Morley an, welche bereits genügend bekannt sind.

27. Motette, Messe und Hymne. Die Kunstformen, welche die Meister dieser überreichen Blüte-

Digitized by Google

periode bearbeiteten, sind abgesehen zunächst von der weltlichen Musik diejenigen der Messe, der Motette und Hymne, eine Dreiteilung, bei welcher die wegen ihrer häufigen Sonderbearbeitung vielfach neben diese gestellten kirchlichen Texte wie Magnifikat, Tedeum u. dgl. unter dem Begriff der Motette mitverstanden sind. Die Messe unterscheidet sich in ihren einzelnen Teilen allerdings auch nicht prinzipiell von der Motette, sondern erscheint als eine durch die Kirchenordnung bestimmte Folge einer Anzahl von motettenartigen Tonsätzen mit feststehendem Text (1. Kyrie. 2. Gloria. 3. Credo. 4. Sanctus. 5. Benedictus. 6. Agnus, bezw. da in dieser Zeit ausnahmslos die Anfänge der einzelnen Sätze vom celebrierenden Priester nach ihrer gregorianischen Melodie intoniert werden: 2. Et in terra, 3. Patrem, 5. Qui venit, 6. Qui tollis und als Teile des Credo oft noch besonders unterschieden: Crucifixus und Miserere, als Teile des Sanctus das Pleni sunt coeli und Osanna; ebenso ist die Gliederung des Kyrie in das erste Kyrie, das Christe und das letzte Kyrie selbstverständlich). Zwischen Motette und Hymne besteht der prinzipielle Unterschied, daß die letztere einen metrischen (gleichviel ob streng skandierten oder bezüglich der Silbenzahl der Verse fest bestimmten) Text hat, während der Motette ein Psalmenvers oder ein anderer der heiligen Schrift entnommener Prosatext zu Grunde liegt. Den Hymnen (und den ihnen nahestehenden Sequenzen) ist also die Form bereits durch den Text einigermaßen vorbereitet, während bei der Motette die Formgebung ganz dem Musiker überlassen bleibt. Die Hymnen sind daher durchschnittlich in ihrer ganzen Anlage einfacher, die Stimmen gehen meistens im Vortrage des Textes einträchtig mit einander (Note gegen Note gesetzt), unter Wahrung des vom Dichter gewählten metrischen Schemas, oder Stimmenpaare wechseln ab mit dem Vortrage ganzer Textzeilen (Verse). Der Motette sind Note gegen Note gesetzte Teile zwar nicht prinzipiell fremd, aber sie sind nicht für dieselben typisch. Das Fehlen einer metrischen Unterlage in der Motette hat früh die Komponisten auf das Kunstmittel der Imitation geführt, dadurch, daß der Vortrag derselben Textworte mit gleicher oder doch ähnlicher musikalischer Ausgestaltung in den beteiligten Stimmen nicht gleichzeitig, sondern in noch bequem zu verfolgenden zeitlichen Abständen geschieht. Der Hörer bemerkt dann mit Wohlgefallen diese Uebereinstimmung im Vortrage der einzelnen Textteile und findet in ihr einen eigenartig ästhetisch wertvollen Ersatz für die schlicht lyrische Strophenbildung der Hymnen.

28. **Kanon.** Bereits im 13. Jahrhundert findet sich die Imitation bis zur äußersten Konsequenz des strengen Kanons (damals Rota [Rädel] auch Rondellus [Rondeau] genannt) durchgeführt, d. h. alle Stimmen singen genau dieselbe Melodie, aber nicht zusammen beginnend, sondern in vorgeschriebenen Zeitabständen einsetzend und nach ihrer Stimmlage tiefer oder höher anfangend. Das berühmte älteste Beispiel eines solchen Kanons ist das „Sumer is icomen in", des Mönchs von Reading, John of Fornsete, geschrieben 1226 (sogar ein Doppelkanone, in reizendes Frühlingslied für vier kanonisch geführte Tenore über 2 ebenfalls kanonisch geführten Bässen). Der Kanon ist nicht eigentlich eine Kunstform, sondern ein Kunststück; deshalb bleibt seine Anwendung immer eine ausnahmsweise. Der vorgesetzte Zweck der von dem Hörer unmöglich genau zu kontrollierenden aber auch im Falle solcher Möglichkeit für ihn

Digitized by Google

Orlando di Lasso,

geb. 1520 in Mons (Hennegau),

geſt. 14. Juni 1594 in München.

Digitized by Google

Johann Adolf Haſſe,

geb. 25. Mai 1699 in Bergedorf bei Hamburg.
geſt. 16. Dezember 1783 in Venedig.

Digitized by Google

keinen höhern Gewinn als die angedeutete freie Imitation bedeutenden, streng bis zu Ende durchgeführten Identität der Melodie legt der Phantasie des Tonsetzers unnötige Fesseln an, da er ihm für die Technik bestimmte Wege aufzwingt. Gerade in der Zeit der Hochblüte des polyphonen Satzes, im 15.—16. Jahrhundert, sind allerdings strenge Kanons (damals Fuga genannt) in größerer Zahl geschrieben worden, aber man würde den Komponisten dieser Epoche unrecht thun, wenn man sich durch die Umständlichkeit und Wichtigkeit, mit welcher die Theoretiker der Zeit und die Geschichtsforscher über diese Zeit die mancherlei „kanonischen Künste" der Niederländer behandeln, verleiten ließe, in denselben den Schwerpunkt ihrer Kunstleistungen zu sehen. Dieselben sind vielmehr doch selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (bei Okeghem, Josquin de Près, Pierre de la Rue) immer nur gelegentliche Kraftproben gewesen, sozusagen Aeußerungen des Uebermutes der die Kunstmittel ihrer Zeit souverän beherrschenden Meister. Sowohl innerhalb der Gesamtsumme der Werke einen und desselben Meisters als innerhalb der Gesamtproduktion der Zeit bilden sie durchaus nur einen kleinen Bruchteil. So starke Verirrungen auf das rein virtuosenhafte Gebiet der Kunsttechnik auch dabei vorgekommen sind, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Kultivierung der kanonischen Schreibweise zu einer vollendeten Meisterschaft in der Handhabung der freien Imitation führt, deren hoher Kunstwert über jeden Zweifel erhaben ist. In vielen Fällen ist übrigens die Fessel, welche der Komponist sich auflegt, lange nicht so drückend, wie sie scheint, z. B. ist die Festhaltung eines Motivs von wenigen langen Noten im Tenor einer ganzen Masse (eventuell auch rückwärts gelesen, wie in Josquins berühmter Messe [L'homme armé]) kaum eine Fessel für einen gewandten Tonsetzer zu nennen.

29. **Namen der Messen.** Die meisten Messen des 15. bis 16 Jahrhunderts haben Namen, welche entweder den Solmisationssilben der Anfangstöne entsprechen (Missa MIMI, Missa LASOLFAREMi) oder den Textanfang einer dem Aufbau als Gerüst dienenden, meist im Tenor durchgeführten anderswoher entnommenen Melodie verraten (die bekannte Melodie einer Hymne, einer Antiphone oder aber — sehr häufig — eines Volksliedes, sei es noch so unkirchlichen, lasciven Charakters) Dieser letztere Gebrauch der Verbindung weltlicher Liedmelodien (mitsamt ihrem Text?) mit darüber gearbeiteten kirchlichen Tonsätzen reicht in die ältesten Zeiten der Motettenkomposition (12.—13. Jahrhundert) zurück (vergl. Coussemaker „L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, 1865, eine große Beispielsammlung [Codex von Montpellier]).

30. **Epoche Dufay.** Nach Ansicht Haberls (Bausteine zur Musikgeschichte, 1885 S. 132) ist etwa gegen 1460 der Gebrauch aufgekommen, ganze Messen (mit der oben angedeuteten Teilung) mehrstimmig zu bearbeiten und als einheitliche Werke zu betrachten und zu behandeln. Jedenfalls scheint Dufay der älteste Komponist zu sein, von welchem vollständige Messen (8) existieren; vor ihm finden sich nur einzelne Messenteile mehrstimmig gesatzt, nach ihm wird die Messe als Ganzes von allen Meistern mit Vorliebe bearbeitet.

Wilhelm Dufay ist spätestens um 1400 zu Chimay im Hennegau geboren und starb 27. Mai 1474 zu Cambray. 1428 wurde er Mitglied des Sängerchors der päpstlichen Kapelle in Rom, gieng 1437 an den Hof von Burgund, empfing dann die Priesterweihe in Paris und lebte ehe er nach Cambray ging 7 Jahre in Savoyen. Vgl. F. X. Haberl „Bausteine zur Musik-

Digitized by Google

geschichte" I. G. Dufay (1885, Separatabdruck aus der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft").

Der Satz der Zeitgenossen Dufays ist noch in der Regel dreistimmig; doch scheint Dufay selbst den Uebergang zur Bevorzugung des vierstimmigen Satzes vermittelt zu haben. Vierstimmige, ja fünfstimmige Tonsätze sind allerdings schon viel früher versucht worden (die „Quadrupla" und „Quintupla" des 13. Jahrhunderts); doch tritt der voll ausgebildete Kontrapunkt bei Dunstaple, Binchois und Dufay durchaus zunächst dreistimmig auf und zwar sind die drei Stimmen nacheinander komponiert (successiv): der Tenor, in gemessener Bewegung gehend, ist gewöhnlich eine fertig übernommene Melodie (Choral oder Volkslied); ihm wird zunächst ein lebhafter figurierter Discant gegenübergestellt und diesen beiden endlich eine ergänzende Stimme, der Kontratenor, der bald über bald unter dem Tenor Fülltöne nimmt, beigegeben. Der große Umfang, den die Kontratenorstimme der dreistimmigen Sätze begehen mußte, wurde Ursache, sie in einen Kontratenor altus (Haute contre) und einen Kontratenor bassus (Bass contre) zu spalten, womit unsere Alt- und Baßstimme erst eigentlich entstanden. Zum Abgehen von der successiven Stimmenkomposition wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zunehmende Pflege der Imitationen Veranlassung, welche leichter durchführbar ist, wenn die Stimmen miteinander erfunden und weitergeführt werden.

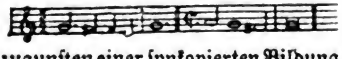
31. Die Chansons. Die Kirchenmusik mit ihren lateinischen Texten hat allezeit leicht ein archaistisches Gepräge angenommen und es ist nicht zu leugnen, daß auch bereits in dieser Zeit der Anfänge regelrechter mehrstimmiger Kunstmusik die kirchlichen Sätze verglichen mit den weltlichen eine gewisse Härte u. Herbheit zeigen; in den weltlichen Stücken mit Text in der Vulgärsprache strömt die Empfindung offenbar freier aus, sie sind geschmeidiger, manchmal sogar keck und äußerst prägnant im Ausdruck. Mit Recht beginnt sich daher in neuerer Zeit ein lebhafteres Interesse für die Liedkompositionen auch des 15. Jahrhunderts zu entwickeln. Das bis jetzt zugänglich gemachte Material ist allerdings noch nicht sehr reich; doch befinden sich darunter bereits viele Perlen, Lieder, welche noch heute mit Vergnügen gesungen und gehört werden. Die Namen der ersten Meister der weltlichen Liedkomposition sind dieselben wie die der ersten kunstmäßigen Kirchenmusik: Dunstaple, Binchois, Dufay stehen auch hier im Vordergrunde.

Lange hat das von Fr. W. Arnold in Chrysanders „Jahrbüchern f. Musikwissenschaft" (II. Bd. 1867) veröffentlichte „Locamer Liederbuch", welches für einzelne Tonsätze die Jahreszahlen bis zurück zu 1452 verbürgt, als das älteste Denkmal weltlicher mehrstimmiger Kompositionen gegolten. Heute, nachdem bessere alte Tonsätze in großer Zahl gefunden worden sind, darf man sowohl dieses Liederbuch als die wenig jüngeren, das „Berliner Liederbuch", das „Münchener Liederbuch" (beide herausgegeben von Robert Eitner als Beilage der „Monatshefte für Musikgeschichte") als nicht eigentlich zur Kunstmusik gehörig betrachten, vielmehr in denselben Sammlungen von Volksliedern zum Teil mit dilettantischen Versuchen mehrstimmiger Bearbeitung sehen. Bisher war unsere Bekanntschaft mit besseren mehrstimmigen Liedern so hohen Alters auf wenige Stücke von Dunstaple („O bella rosa"), Binchois („Ce mois de May") und Dufay („Cent mille ecus") in musikgeschichtlichen Werken beschränkt (vgl. Ambros Musikgeschichte, 2. Bd.). 6 vorher nicht bekannte dreistimmige Chansons von Binchois aus einem Münchner Fragment, etwa aus der Zeit von 1425 gab H. Riemann 1892 in moderner Notenschrift mit deutschem Text heraus. Einen gewaltigen Zuwachs aber erhielt unsere Kenntnis dieser Litteratur allerneuestens durch J. Stainers „Dufay and his contemporaries" (1899), eine Auswahl (50 Stücke) aus einem in Oxford befindlichen, aus Italien stammenden Manuskript, das nur Kompositionen

Digitized by Google

aus der Zeit vor 1450 enthält; Stainer wählte aus den ca. 300 Tonsätzen des Manuskripts u. a. 7 bisher unbekannte dreistimmige Chansons von Binchois, 16 dreistimmige und 3 vierstimmige Chansons von Dufay (!). Dazu werden nun binnen Jahresfrist in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich die von Haberl in Trient aufgefundenen Codices mit vielen hunderten geistlicher und weltlicher Tonsätze englischer, niederländischer, französischer, italienischer und deutscher Komponisten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kommen.

32. **Der vierstimmige Tonsatz.** Die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der gewöhnlich sogenannten zweiten Periode der Niederländer, eine Bezeichnung, deren kategorische Gültigkeit bereits in Frage gestellt wurde, unterscheidet sich von derjenigen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hauptsächlich durch das Ueberhandnehmen des vierstimmigen Satzes und den damit im allgemeinen durchführbaren größeren Vollklang; die der Terz entbehrenden Harmonien werden seltener und selbst die Schlußakkorde, welche vorher ziemlich regelmäßig nur aus Finalis und Quinte bestehen, treten öfter mit großer Terz auf. Natürlich ändert sich auch manches sonstige Detail; insbesondere verschwindet allmählich die für die Dunstaple-Epoche typische Schlußformel des Sopran(a):



zugunsten einer synkopierten Bildung (b), welche denn bereits bei Okeghem die Norm ist. Die Formen werden erweitert, ganze Messen mit Festhaltung derselben Motive durch alle Sätze, nicht nur im Tenor, sondern auch in den frei imitierenden Kontrapunkten der andern Stimmen werden allgemein beliebt und die Technik der Beherrschung künstlichster Formen der Nachahmung wird zu schwindelnder Höhe gesteigert. Auch die Motetten werden gewaltig erweitert und gliedern sich häufig in mehrere Teile. Daneben blüht aber auch der schlichtere Satz der Hymnen weiter; derselbe ist auf dem Gebiet der kirchlichen Komposition der Repräsentant des liedartigen Satzes, hat schlichte mehr harmonische Faktur, den Verszeilen entsprechende lyrische Cäsuren und strophische Gliederung.

33. **Die weltliche Liedkomposition.** Die weltliche Liedkomposition nimmt nun mehrerlei an Kunstwert sehr verschiedene Gestaltungen an. Am niedrigsten steht die schlicht Note gegen Note mit wenig Melismen in der Oberstimme gesetzte Komposition der Tanzlieder (Reigen im geraden und Springtänze im ungeraden Takt — erstere unter dem Namen Paduane [Pavane], Calata, oder wenn bewegter als Passamezzo, Branle, Basse Dance, letztere als Gaillarde, Romanesca, Saltarello, Forlana, Tordiglione ꝛc.) welche vermutlich in Anlehnung an die, jedenfalls Jahrhunderte ältere primitive instrumentale Ausführung der Tänze die Melodie nur akkordisch begleitet und dabei allen Regeln der strengen Kunst ins Gesicht schlägt (häuf. Quinten u. Oktavenparallelen). Von diesen „Gassenhauern", „Villanellen" ꝛc. aus, die wir allerdings bisher nur aus Drucken nach 1500 kennen, geht eine ansteigende Linie über die Frottole und Strambotti der Italiener zu den eigentlichen Kunstliedern, den französisch-niederländischen Chansons und schließlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den kunstvollen Madrigalien, der höchsten Blüte dieses Litteraturzweigs. In dem eigentlichen Kunstliede, nicht nur dem nach dem zu Grunde gelegten Texte (seit ca. 1530) so genannten Madrigal, sondern auch bereits dem vor 1500 unter dem Namen Chansons oder „deutsche Liedlein" geschriebenen, entfaltet die Kunst der Zeit ihren vollen Reiz und eine noch heute imponierende Mannigfaltigkeit und feine Abtönung des

Digitized by Google

Ausdrucks. Irrig ist die Darstellung, daß mit den Frottole und Villanellen ein erster Haken eingeschlagen worden sei zur Niederwerfung des Kunstgebäudes des Kontrapunktes; vielmehr ist die umgekehrte Darstellung ohne Zweifel die allein berechtigte, daß das Lied ganz allmählich vom schlichten Tanzliede aus bis zum aristokratischen Madrigal sich fortbildete, indem es immer mehr mit allen Mitteln der hoch entwickelten Kunst durchtränkt wurde. Die vierstimmigen Lieder der deutschen Meister Heinrich Isaak, Heinrich Finck und Paul Hofhaimer stehen aber bereits auf der vollen Höhe wirklicher Kunstwirkung und sind noch heute durchaus lebensfähig.

34. Die Erfindung des Notendrucks. Um das Jahr 1500 beginnt die Vervielfältigung von Musikwerken vermittelst Typendruck durch Ottaviano dei Petrucci in Venedig (der Typendruck von Meßbüchern war 20 Jahr vorher fast gleichzeitig von Jörg Reyser in Würzburg und Octavianus Sotus in Venedig in Angriff genommen worden [beide 1481]). Damit wurde nun eine viel schnellere Verbreitung der Werke möglich als bei dem vorher allein geübten Verfahren des Abschreibens, u es entwickelte sich ein erhöhter Wetteifer der Komponisten; für uns Heutige hat aber die Ausdehnung des Druckverfahrens auf die Musikwerke den großen Wert, daß uns in ganz anderem Maßstabe Denkmäler der Kunst überkommen sind als aus den Zeiten der Berufsschreiber. Zählen die erhaltenen Handschriften von Musikwerken aus dem 15. Jahrhundert nach wenigen Dutzenden, so dagegen die erhaltenen Druckwerke aus dem 16. Jahrhundert nach Tausenden. Allerdings müssen, wie bereits betont, diese Drucke erst mühsam in eine heute lesbare Notierung übertragen werden; aber schon jetzt verfügen wir über einen recht stattlichen Vorrat von Neudrucken, von denen eine Anzahl oben genannt wurde. Von Neudrucken deutscher mehrstimmiger Lieder dieser zweiten Periode in Partitur sind besonders die von Robert Eitner herausgegebenen hervorzuheben: Otts Liederbuch vom Jahre 1512, Ausgewählte Lieder von Heinrich Finck und Hermann Finck, und Johann Otts Liedersammlung v. J. 1544.

35. Der fünf- u. mehrstimmige Satz. Wenn auch, wie bemerkt, sogar schon im 13. Jahrhundert vereinzelte Kompositionen für fünf ja sechs Stimmen geschrieben wurden, so ist doch für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und zum Teil auch noch für dessen zweite Hälfte der dreistimmige Satz charakteristisch. Vom Ende des 15. Jahrhunderts ab bleibt der vierstimmige Satz der eigentlich normale und Tricinien oder gar Bicinien erscheinen in der Folge als Ausnahmen. Im 16. Jahrhundert aber kommt neben dem vierstimmigen Satze der mehr und mehr eine größere Zahl Stimmen beschäftigende in Aufnahme. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind fünfstimmige Sätze besonders solche, deren fünfte Stimme der kanonischen Doppelgänger einer der andern vier ist, nichts seltenes. Josquin de Près, Pierre de la Rue steigern sich sogar bereits gelegentlich zu Sechsstimmigkeit, von Anton Brumel ist sogar eine zwölfstimmige Messe erhalten.

Zu typischer Bedeutung gelangt aber im 16. Jahrhundert der fünfstimmige Satz zuerst durch die Madrigalien, für welche seit dem Erscheinen der fünfstimmigen Madrigalien Verdelots (1538) und der „chromatischen Madrigalien" von Cyprian de Rore (1542) die Fünfstimmigkeit besonders beliebt wurde. Beide sind Schüler Adrian Willaerts in Venedig, der übrigens bereits 1536 Madrigale von Verdelot in Lautentabulatur herausgab, also offenbar die neue Kunstgattung mit aus der Taufe gehoben hat (er schrieb auch selbst Madrigalien). Willaert war seit 1527 Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, deren zwei einander gegenüberliegende Orgeln ihm zur doppelchörigen Schreibweise (für zwei getrennt aufgestellte Chöre) den Anstoß gegeben haben sollen. Daß Willaert eine Anzahl Motetten „a cori spezzati" geschrieben hat, ist durch die Erzählung eines

Digitized by Google

seiner Schüler, des berühmten Zarlino, hinreichend verbürgt, da derselbe neun derselben nennt (dieselben sind aber nicht erhalten). Jedenfalls hat Willaert die Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus im Prinzip begünstigt. In auffälliger Weise tritt der achtstimmige Satz bei seinem Schüler Andrea Gabrieli hervor, einem der ersten italienischen Meister, zu welchen Deutsche und auch Niederländer (Sweelinck) als Schüler eilten, einer von denen, welche das Ende der Hegemonie der Niederlande kennzeichnen. Noch weiter aber steigerte die Vielstimmigkeit Andrea's Neffe Giovanni Gabrieli. Der vielstimmige Satz fand aber gleichzeitig auch besonders in Rom mehr und mehr Pflege u. zwar durch Animuccia, Palestrina, Vittoria, die beiden Nanino, die beiden Anerio, Suriano u. s. w. Daß auch Orlandus de Lassus, der letzte große niederländische Meister, die Anregung zur Pflege des mehrstimmigen Satzes in Italien erhalten (er lebte als Jüngling in Mailand), ist wohl wahrscheinlich. Immerhin ist es vielleicht nicht berechtigt, in der Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus eine spezifisch italienische Einwirkung erblicken zu wollen, da das italienische Musik-Ingenium vielmehr zur freien Entfaltung der Melodie neigt, wie sich in der Folge bald genug zeigte. Das allmähliche Fortschreiten von der Vierstimmigkeit zur Fünf- und Sechsstimmigkeit und schließlich zur Acht- und Mehrstimmigkeit entsprang vielmehr wahrscheinlich dem verstärkten Begehren nach harmonischem Vollklange trotz wechselnden Pausierens der Stimmen. Doch ist zuzugeben, daß der Glanz des Kultus in den italienischen Kirchen, besonders in Rom und Venedig, die Unterhaltung starker Sängerchöre wie auch reichbesetzter dieselben verstärkender Instrumentalchöre eine solche Entwickelung sehr begünstigte, deren erste Träger zwar Niederländer waren, deren Hauptrepräsentanten aber dann Italiener wurden.

36. **Palestrina und Lasso.** Gleich zwei gewaltigen Berggipfeln ragen unter den Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Palestrina und Orlando Lasso hervor; beiden setzt unsere Zeit durch kritische Ausgaben ihrer sämtlichen Werke bleibende Denkmäler. Beide Meister starben im Jahre 1594; zur dritten Centenarfeier im Jahre 1894 wurde die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas beendet und diejenige der Werke Lassos in Angriff genommen (erstere redigiert von Fr. de Witt, Fr. Espagne und [Bd. 7–34] Fr. X. Haberl, letztere redigiert von Fr. X. Haberl und Ad. Sandberger, beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig).

Eine schöne Legende stellt Palestrina als den Retter der katholischen Kirchenmusik dar. Das gewaltige Anwachsen der protestantischen Bewegung hatte im Hinblick auf die Bedeutung, welche für dieselbe der protestantische Choral erlangte, den Kirchenfürsten die Frage nahe gelegt, ob nicht die Kirchenmusik einer Revision bedürfe, und durch das Tridentiner Konzil war die polyphone Musik in Gefahr gekommen, aus dem Gottesdienste verbannt zu werden. Palestrina gelang es, den Beweis zu erbringen, daß die Musik eine würdige Zierde des Gottesdienstes bilde, und die von Pius IV. ernannte Kongregation von Kardinälen stand daher von weitern Maßregeln ab. Freilich wurden aber nun die auf weltlichen Melodien als Tenor aufgebauten Mes-

Digitized by Google

sen und Motetten der niederländischen Meister vom Repertoire abgesetzt und nur Werke, gegen welche keinerlei derartige Bedenken vorgebracht werden konnten, wurden fürderhin zugelassen. Der Palestrinastil ist übrigens von dem Stile der Meister der nächst vorausgehenden Zeit keineswegs prinzipiell unterschieden und in keiner Weise etwa irgendwie theoretisch konstruiert. Es ist nur das größere Genie des Mannes, was Palestrina über die Zeitgenossen erhebt (auch noch über Lasso); ein ausnehmend starker Musiksinn, eine souveräne Herrschaft über alle Mittel der Technik, gepaart mit strenggläubiger Frömmigkeit befähigte ihn, das Höchste zu leisten, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Palestrina hat auch nicht die Schreibweise der Niederländer vereinfacht, arbeitet vielmehr mit dem ganzen Apparate der von ihnen entwickelten Künste, aber dieselben treten nirgends aufdringlich als Selbstzweck hervor, sondern stehen stets im Dienste des beabsichtigten Ausdrucks. Wie eigentlich alle größten Meister hat Palestrina auch keine neuen Formen geschaffen, sondern nur die von seinen Vorgängern überkommenen mit vollwichtigerem Inhalte erfüllt.

Giovanni Pierluigi Sante (so ist sein Familienname) ist 1514 (nach anderen 1526) zu Palestrina geboren und starb am 2. Febr. 1594 zu Rom. Seine musikalische Ausbildung erhielt er wahrscheinlich in Rom, spätere Berichte nennen einen Niederländer Gaudio Mell seinen Lehrer, der später nach Spanien gegangen sei. Nach Absolvierung der Schule war er zuerst Organist und Kapellmeister zu Palestrina, wurde aber 1551, als der Kardinalbischof von Palestrina als Julius III. zum Papst aufstieg, von diesem als Kapellmeister der Peterskirche nach Rom berufen. 1555 legte Palestrina die Kapellmeisterstelle nieder und wurde Mitglied des Sängerchors der Sixtinischen Kapelle, obgleich er verheiratet war (seit 1547 mit Lucretia de Goris, die ihm eine reiche Mitgift mitbrachte). Als Julius III. starb, wurde Marcellus II. Papst, ebenfalls ein Gönner Palestrinas, der ihn im Amte ließ. Leider regierte derselbe nur wenige Wochen, und nun fegten die Neider Palestrinas und dieser wurde mit mehreren anderen verheirateten Kapellmitgliedern durch den neuen Papst Paul IV. aus der Kapelle ausgestoßen, da die alten Satzungen bestimmten, daß Kapellmitglieder unvermählt blieben. Doch erhielt er bald darauf die Kapellmeisterstelle an Lateran, 1561 die an S. Maria Maggiore und wurde 1571 wieder Kapellmeister der Peterskirche. Schon vorher war er zum Komponisten der Sixtinischen Kapelle ernannt worden. Palestrinas Gattin starb 1580 und schon nach 6 Monaten vermählte sich der befahrte Meister nochmals mit einer reichen Witwe Virginia Dormuli. Nur ein Sohn aus erster Ehe, Hyginius, überlebte den Vater. Palestrinas Biographie schrieb der Abbate Baini „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina“ (1828, 2 Bde., deutsch im Auszuge von Kandler 1834). Seine berühmtesten Werke sind die Missa papa Marcelli (6 st.), die Improperien und die 4 st. Lamentationen (1588). Die Zahl seiner Messen (4—8 st.) ist 93.

Orlandus de Lassus ist geboren 1532 zu Mons im Hennegau, und starb 14. Juni 1594 zu München, wurde als Knabe von Ferdinand Gonzaga, Vicekönig von Sizilien mit nach Italien genommen, lebte bis nach 1550 in Mailand, dann einige Zeit in Antwerpen, von wo er 1556 von Herzog Albert V. von Bayern in die Münchener Hofkapelle berufen wurde, deren Kapellmeister er von 1562 bis zu seinem Tode war. Sein Leben, von dem leider vor seiner Münchner Anstellung wenig bekannt ist, beschrieb Delmotte „Notice biographique sur Roland Delattre“ (1836, deutsch von Dehn 1837, für die Kindheitsgeschichte nicht zuverlässig). Vgl. auch Ad. Sandberger „Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter O. de L.“ (1. Bd. 1894). Lassos berühmtestes Werk sind die 7 fünfstimmigen Bußpsalmen (1584); seine Fruchtbarkeit war eine außerordentliche (100 Magnifikat, 1200 Motetten, über 50 Messen, auch viele Madrigale, Chansons und deutsche Lieder).

37. Der vielstimmige Satz nach Palestrina. Die Traditionen des Palestrinastils wurden in Rom bewahrt und es erstanden noch eine ganze Reihe hochansehnlicher Meister, welche in der direkt nach Palestrinas Tode anbrechenden Zeit der Neuerungen an

Digitized by Google

der Schreibweise für Singstimmen a cappella festhielten und sogar die Zahl der Stimmen noch weiter steigerten (Gregorio Allegri, Paolo Agostini, Antonio Cifra, A. M. Abbatini, P. Fr. Valentini, Dr. Benevoli, G. E. Bernabei, G. O. Pitoni, T. Baj). Hervorragende Pfleger der vielstimmigen Schreibweise in Deutschland sind Jacobus Gallus in Prag (1550—1591), Hans Leo Hasler in Nürnberg (1564—1612, Schüler von A. Gabrieli in Venedig), Johannes Eccard in Königsberg (1553 bis 1611, Schüler von O. Lasso, protestantischer Komponist), Philipp Dulichius in Stettin (1563-1631); auch Heinrich Schütz ist hier schon zu nennen (8 st. Psalmen, doppelchörige Motetten). Auch England stand in dieser Zeit nicht still, stellte vielmehr eine Reihe ausgezeichneter Tonkünstler neben die niederländischen, italienischen und deutschen Großmeister, welche ebenso wie diese die Stimmenzahl vermehrten und die Formen erweiterten: Thomas Tallis (c. 1520 bis 1585, 5—8 st. Motetten, eine 40 stimmige (!) für 8 fünfstimmige Chöre Spem in alium non habui), Will. Byrd (1538—1623, 5—6 st. Motetten, 5 st. Madrigale), Peter Philipps (c. 1560- c. 1635, 5—8 st. Motetten, 5—8 st. Madrigale, 4—9 st. Litaneien 2c.), diese drei wie auch Chr. Tye, John Bull u. Rich. Deering Katholiken, ferner der „engl. Palestrina", der größte Komponist der anglikanischen Kirche Orlando Gibbons (1583—1625, 5—8 st. Anthems, 5 st. Madrigalien), Thomas Morley (1557—1604, 5 st. Balletts, 5—6 st. Kanzonetten, 6 st. Motetten; doch ist Morley besonders als Instrumentalkomponist wichtig) und Michael Este (c. 1580 bis c. 1638, 5—6 st. Madrigalien). Die wichtigsten Werke der englischen Komponisten dieser Zeit liegen dank der Thätigkeit der „Musical Antiquarian Society" (1840) im Neudrucken in moderner Partitur vor. England gebührt das Verdienst, in einer Zeit, wo in Deutschland und Italien die Pflege des Chorliedes gänzlich eingeschlafen war, eine „Madrigal-Society" begründet zu haben (1744!) mit der ausgesprochenen Tendenz, das mehrstimmige Kunstlied zu pflegen durch Aufführung der Werke der alten Meister und Preisausschreiben (seit 1811) für neue Kompositionen derselben Kunstgattung. Diese Gesellschaft blüht heute noch (in London).

II.

Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik.

38. Die Entstehung des Generalbasses. Die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit der mehrstimmigen Tonsätze des 16. Jahrhunderts mußte eine Reaktion heraufbeschwören. Wenn auch Partituren damals nicht gedruckt wurden, da die Komponisten die letzten Geheimnisse der technischen Faktur streng zu bewahren suchten, so war doch für gewissenhafte Chordirektoren eine Uebersicht über den Gesamtaufbau gar nicht entbehrlich und unzweifelhaft fertigten sich dieselben durch Zusammenschreiben (Uebereinanderstellen) der Stimmen Partituren für ihren Privatgebrauch an: dabei stellte sich aber heraus,

Digitized by Google

daß es kaum möglich war, komplizierte sechs- oder achtstimmige Tonsätze mit Sicherheit zu übersehen und gar etwa an der Orgel beim Einstudieren oder auch zur Verstärkung bei der Aufführung a vista fehlerlos zu begleiten. Die Orgel trat aber gerade in Italien dank einer Reihe bedeutender Organisten an der Markuskirche zu Venedig (Annibale Padovano, G. B. Grillo, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Gios. Guami, Jacques Buus, auch den Kapellmeistern Willaert und de Rore) und anderweit (Florenzio Maschera an S. Spirito in Venedig, Constanzo Antegnati in Brescia, Luzzasco Luzzaschi in Ferrara, Sperindio Bertoldo in Padua, Antonio Mortaro in Novara, Adriano Banchieri in Bologna und dem nicht einmal dem Orte seines Wirkens nach bekannten Bastian Chilese) immer mehr in den Vordergrund und wurde bei allen Aufführungen zur Mitwirkung herangezogen; so kam es, daß gerade die Organisten auf eine vereinfachte Manier verfielen, sich den Inhalt eines Tonsatzes zum Zweck der Begleitung auf der Orgel zusammenzuschreiben, nämlich die Notierung der jeweilig tiefsten Stimme und allenfalls noch der Thema-Einsätze (Imitationen) der Stimmen, im übrigen aber nur Markierung der in den andern Stimmen gebrachten Töne nach ihrem Abstande vom Baßtone (mit Gleichsetzung der um eine Oktav verschiedenen Intervallen) mittelst Zahlen über der Baßstimme. Wer mit der Anfertigung solcher Klavierauszüge oder wie man sie nannte „Spartiture d'organo" oder „Intavolature d'organo" den Anfang gemacht hat, wird wohl nicht mehr festzustellen sein; gewiß ist, daß 1595 der Gebrauch bestand (die Spartitura d'organo in den Concerti ecclesiastici des Adriano Bianchieri) und daß der Basso continuo oder Basso generale (Generalbaß) sich mit Blitzesschnelle in ganz Europa einbürgerte. Wäre es bei der ursprünglichen Form und Verwendung desselben geblieben, so wäre davon nicht viel zu sagen; er gewann aber eine für die fernere Entwicklung der Kunst folgenschwere Bedeutung dadurch, daß sich die Komponisten seiner bemächtigten als bequemes Mittel einer Andeutung instrumentaler Begleitung einer oder weniger Gesangstimmen. Schon seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts hatten sich übrigens Arrangements von Vokalsätzen für eine Singstimme (Sopran) mit Laute eingebürgert, welche an Stelle der selbständigen Melodik der andern Stimmen gelegentliche Akkorde setzten, die wohl oder übel als Surrogat des eigentlichen Tonsatzes gelten mußten; eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Arrangements mögen auch die an Stelle fehlender Sänger der Mittelstimmen aushelfenden Orgelbegleitungen gehabt haben, welche besonders an kleineren Kirchen ohne genügende Gesangskräfte oft einspringen mußten, und so war es wohl im Grunde keine unerhörte Neuerung, sondern nur eine praktische Anpassung, wenn die Komponisten anfingen, dergleichen Fälle selbst vorzusehen und gleich Tonsätze für nur eine oder zwei Singstimmen zu schreiben mit Andeutung einer derartigen ergänzenden Begleitung durch Ziffern über den Tönen der Baßstimme.

39. Der Stile recitativo. Es kam aber noch etwas ganz anderes hinzu, dem Generalbaß eine epochemachende Bedeutung zu verschaffen, nämlich die bewußte und nachdrückliche Ausspielung desselben gegen den Kontrapunkt, seine Verwendung als Kampfmittel gegen

Digitized by Google

den Stil der vorausgehenden Epoche seitens einer Gesellschaft hochgebildeter Musikfreunde, welche inmitten der Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts auch eine Wiederbelebung der Musik der alten Griechen versuchten, der sogenannten Camerata in den Salons der Edelleute Conte Bardi und J. Corsi in Florenz. Ausgehend von dem Raisonnement, daß der gleichzeitige Vortrag derselben oder gar verschiedener Worte durch mehrere Singstimmen nur die Natürlichkeit und Stärke des Ausdrucks in Frage stellen könne, kam dieselbe zu dem Schlusse, daß nur die Beschränkung auf eine einzige singende Stimme und die möglichst sinngemäße Betonung der Worte dem wieder anzustrebenden griechischen Gesangsideal entsprechen könne, wobei nur eine die Tonhöhe stützende instrumentale Begleitung zulässig sei. Zu einer solchen schien nun der soeben aufgekommene Generalbaß durchaus geeignet zu sein. So wurde, was die Not der Organisten erfunden, zu einer Tugend gestempelt, obendrein aber außer der Polyphonie auch noch der absolut musikalischen Melodik der Krieg erklärt und in dem sogenannten Stile recitativo thatsächlich eine ganz neue Kunstgattung geschaffen. Als Ziel wurde direkt ausgesprochen, die Nachahmung der musikalischen Ausgestaltung der antiken Tragödie.

Gesungene Dramen waren übrigens vor dieser Florentiner Reform durchaus nichts Unbekanntes; aber dieselben waren wie im 16. Jahrhundert alle Musik (wenigstens alle Kunstmusik) chormäßig komponiert und sogar die Sologesänge und Wechselreden wurden in der Gestalt 4—5stimmiger Madrigale abgesungen, so z. B. noch in Luca Marenzios Komposition von Ottavio Rinuccinis Intermezzo „Il Combattimento d'Apolline col serpente“ (1585), in Emilio del Cavalieres Musik zu den Dramen „Il satiro“ und „La disperazione di Fileno“ (beide 1590) und „Il giuoco della cieca“ (1595), in Orazio Vecchis „Amfiparnasso“ (1594) und noch weiterhin in mehreren Musiklustspielen von Adriano Bianchieri („La prudenza giovenile“ 1598 u. a. m.).

Den ersten Versuch, sogleich für eine Singstimme mit instrumentaler Begleitung zu schreiben, machte Vincenzo Galilei (der Vater von Galileo Galilei) mit seinem „Gesang des Grafen Ugolino“ (aus Dantes Göttlicher Komödie) und den „Klageliedern Jeremiä“ (c. 1590). Galilei hatte kurz vorher die drei Hymnen des Mesomedes, die ersten überhaupt bekannt gewordenen Ueberbleibsel altgriechischer Musik gefunden, und dieser Fund mag, obgleich damals niemand imstande war, die griechischen Noten zu enträtseln, den ersten Anstoß zu dem angestrebten Zurückgehen auf die Griechen gegeben haben. Einen zweiten Versuch machte Graf Bardi selbst mit der Komposition einer Arie der von Rinuccini gedichteten „Dafne“. Die vollständige Komposition dieses Textes durch Jacopo Peri, welche 1594 mit größtem Beifall der Camerata zur Aufführung gelangte, markiert endlich die wirkliche Auffindung des gesuchten neuen Stils, des „Stile recitativo“.

In die große Oeffentlichkeit trat der neue Stil mit Peris ebenfalls von Rinuccini gedichteter Oper (Tragedia per musica) „Euridice“, welche am 6. Oktober 1600 zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici in Florenz aufgeführt wurde (gedruckt 1600; eine Neuausgabe erschien 1860 in Florenz).

Digitized by Google

Jacopo Peri ist am 20. August 1561 zu Rom geboren und starb am 12. August 1633 zu Florenz, der Heimat seiner Familie (seine Eltern waren zur Zeit seiner Geburt vorübergehend in Rom); wurde früh Musikintendant und 1618 Oberstkämmerer am Hofe der Medici zu Florenz. Von seinen Bühnenwerken sind außer der „Dafne" und „Euridice" den Namen nach bekannt „Tetide" (Text von Cini, 1607, Aufführung fraglich), „Guerra d'amore" (1615 für Florenz mit P. Grazie, G. B. Signorini und G. del Turco), „Adone" (1620 für den Hof von Mantua, wahrscheinlich nicht aufgeführt) und „La precedenza delle donne" (eine sogenannte Barriera [Kampfspiel] für den Hof von Florenz 1625). Für die Erstlingsoper Monteverdis „Adrianna" (Mantua 1608) schrieb Peri die Recitative, auch war er an der Komposition von Gaglianos „Flora" (1628 für Florenz) beteiligt. Ein Buch 1—8stimmiger Gesänge mit Generalbaß „Le varie musiche del Signor P." ist 1610 gedruckt worden. Vgl. die „Commemorazione della riforma melodrammatica" in den Jahresberichten der Florentiner Kgl. Akademie (1895).

Nach den Versicherungen der Zeitgenossen lag die Stärke von Peris Begabung in seinem Talent für das eigentlich dramatische, in der Wahrheit des Ausdrucks bei der Betonung der Worte. Peri ist daher thatsächlich der eigentliche Schöpfer des Recitativs. Mit Unrecht hat man diesen Lorbeer lange Zeit zwischen ihm und Giulio Caccini geteilt, der auch nach den irrigen älteren Darstellungen Mitkomponist der Oper „Dafne" gewesen wäre. Caccini hat aber ein anderes Verdienst: er ist der erste Pfleger des „bel canto" unter den damaligen Komponisten, der Schöpfer dessen, was speziell die italienische Oper später zur Weltherrschaft führte.

40. **Der Kunstgesang.** Das bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich breit machende Gesangsvirtuosentum, welches sich in der Ueberladung der Werke des polyphonen Stils mit unnützen und geschmacklosen Zuthaten gefiel (worüber G. B. Bovicelli „Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passegiati" 1594 und Ludovico Zacconi „Prattica di musica" 1596 erschreckende Aufschlüsse geben) ist eigentlich nichts anderes als die Uebertragung des für Laute und Orgel seit dem 15. Jahrhundert immer mehr überhand nehmenden Kolorierens und Diminuierens von Vokalsätzen auf das Gebiet des Gesanges selbst. Diese an sich zweifellos verwerflichen Unmanieren griff nun aber Caccini auf und brachte sie in ein System. Er stellte sie in den Dienst der eigentlichen Kunst, indem er anfing, direkt für die Gesangsvirtuosen zu schreiben und bestimmte Regeln für die Entfaltung von deren Künsten an der rechten Stelle zu geben. Darum sind seine „Nuove musiche" (Madrigalien für eine Solostimme mit bezifferten Baß, 1602) thatsächlich ein epochemachendes Werk, die erste rationelle Gesangschule. Caccini war selbst Berufssänger, während Peri universeller veranlagt war, Orgel, Laute und andere Instrumente virtuos spielte, ausgezeichnet improvisierte, als Sänger aber mehr nur im seriösen Stile wirkte. Das Verhältnis Caccinis zu Peri war leider kein gutes. Neidisch auf Peris Erfolge schrieb Caccini eine Anzahl Arien und Chöre zur „Euridice" Rinuccinis und zwang seine Schüler, dieselben bei der Festaufführung i. J. 1600 statt derjenigen Peris zu singen (dieselben erschienen ebenfalls 1600 im Druck; Neuausgabe von Eitner 1881). Caccinis Charakter war überhaupt nichts weniger als tadellos; so spielte er in einer Liebestragödie am medicäischen Hofe den elenden Verräter durch Verletzung des Briefgeheimnisses (vgl. die oben citierte Commemorazione).

Caccini, Giulio, ist um 1550 zu Rom geboren (daher auch Giulio Ro-

Digitized by Google

mons genannt) und starb Anfang Dezember 1618 zu Florenz (begraben 10. Dezember). Er war speziell Gesangvirtuose und kam um 1565 nach Florenz, wo er als Sänger am Hofe Anstellung fand. Von seinen beiden Töchtern war die eine, Septimia, eine geschätzte Sängerin, die andere, Francesca (genannt La Cecchina) ein Universalgenie, hochgefeiert als Sängerin, aber zugleich Malerin und nicht unbedeutende Komponistin Ballettopern La liberazione di Ruggiero dell'isola d'Alcina und Rinaldo inamorato, auch ein Buch 1—2st. Kantaten mit Continuo).

41. Das erste Oratorium. Außer Peri und Caccini ist auch der Römer Emilio de Cavalieri (oder del Cavaliere) als Mitbegründer des neuen Stiles der begleitenden Monodie gefeiert worden; doch haben neuere Forschungen ergeben, daß derselbe auf alle Fälle nur als ein Nachfolger, nicht aber als Vorgänger von Peri-Caccini angesehen werden kann. Seine älteren dramatischen Musikwerke (s. o.) sind durchaus im Madrigalienstil geschrieben und erst mit der „Rappresentazione dell'anima a del corpo" hat er sich den Florentiner Reformbestrebungen angeschlossen. Dieses Werk war die erste Uebertragung des recitativischen Stils auf die musikalische Bearbeitung sogenannter Moralitäten, allegorischer Handlungen, in denen abstrakte Begriffe, Tugend und Laster redend und agierend eingeführt wurden (die Moralitäten reichen ohne Musik mehrere Jahrhunderte weiter zurück bis tief ins Mittelalter hinein, kommen aber auch bereits mit eingelegten Chören vor Cavalieris Zeit vor.) Das im Betsaale (Oratorio) des Klosters S. Maria in Vallicella in Rom, der Stiftung des heil. Filippo Neri im Jahr 1600 aufgeführte Werk (in demselben Jahre gedruckt) bildet ebenfalls den Ausgangspunkt eines neuen Litteraturzweiges, nämlich des Oratoriums. Thatsächlich scheint der Name dieser der Oper dauernd verwandt gebliebenen Kunstform von dem Orte der Aufführung des ersten derartigen Werkes oder doch von dem diese Aufführung veranstaltenden, von Neri begründeten und vom Papste bestätigten „Oratorier-Ordens" herzurühren. Die meisten späteren Oratorien sind zwar weniger abstrakt gehalten, behandeln vielmehr irgend eine der biblischen Geschichte entnommene Handlung (Azione sacra) musikalisch-dramatisch, doch erscheinen auch noch fortgesetzt unter denselben einzelne wirkliche Moralitäten bis in die Zeit Händels (vgl. dessen Trionfo del tempo e del disinganno).

Cavalieri, Emilio de, ist um 1550 zu Rom geboren und starb 11. März 1602 zu Florenz, wo er seit einer Reihe von Jahren Ober-Musikintendant Fernandos von Medici war. Von seinen früheren Werken ist ein Buch Madrigale bis zu 6 Stimmen durch die Erwähnung in der Vorrede seiner Rappresentazione bekannt. Seine Intermedien „Disperazione di Fileno", „Satiro" (1590) und „Giuoco della cieca" gehören zu den Vorläufern der Oper, sind aber noch im Madrigalienstil geschrieben. Zu der Camerata Bardi-Corsi gehörte C. nicht. Seine Schreibweise steht der Peris ferner als der Caccinis (mehr kantabel als deklamatorisch).

42. Kirchenmusik mit Generalbaß. Eine bedeutsame Stellung nimmt unter den Neuerern um 1600 auch Ludovico (Grassi da) Viadana (1564—1627) ein, der zwar mit der Mehrzahl seiner früheren wie auch seiner späteren Werke auf dem Boden der alten Kunst steht und noch 1612 achtstimmige a cappella-Werke schreibt aber mit seinen „100 concerti ecclesiastici" für 1—4 Stimmen mit Generalbaß (1602) einen praktischen Griff thut, indem er statt die Auslassung einzelner Stimmen eines voll ausgearbeiteten Motettensatzes und ihre Ersetzung durch die Orgel dem Zufall und der Willkür des Kirchenkapellmeisters zu überlassen, gleich

Digitized by Google

Sätze für eine, zwei, drei und vier Stimmen schreibt, denen der Generalbaß beigegeben ist. Das Werk verbreitete sich schnell und machte Viadana berühmt, sodaß er sogar bis in unsere Zeit allgemein als der Erfinder des Generalbasses galt. Auch Viadana muß aber wegen dieses Werkes als einer der um 1600 so zahlreichen Schöpfer neuer Formen angesehen werden, nämlich der Schreibweise für zwei alternierende und gelegentlich zusammentretende Stimmen mit instrumentaler Begleitung, der begleiteten Duetts. Gerade diese Schreibweise, welche ein wichtiges Mittelglied zwischen der absoluten Monodie Caccinis und dem alten Madrigalien- und Mottettenstil vorstellt, wurde schnell allseitig aufgegriffen (z. B. von Adriano Banchieri in seinen Motetten für 2 konzertirende Stimmen mit Continuo). Ganz besonders gelangte aber diese sozusagen Verdopplung der Monodie durch Uebertragung auf das Gebiet der Instrumentalmusik zu Bedeutung, da sie die mehr als zwei Jahrhunderte mit Vorliebe gepflegte Form der Triosonate ergab (s. unten 49).

43. Die Anfänge der Instrumentalmusik. Die Instrumentalmusik machte um 1600 ganz ähnliche Wandlungen durch wie die Vokalmusik. Aus dem 16. Jahrhundert ist uns nur wenig Instrumentalmusik erhalten und aus noch früherer Zeit noch viel weniger; der Hauptgrund dieser Armut der älteren Zeit an Instrumentalwerken ist aber nicht, wie man vielfach behauptet hat, die Abhängigkeit derselben von der Vokalmusik, aus welcher sie erst ganz allmählich herausgewachsen sei, sondern vielmehr der Umstand, daß die Scheidung beider als gesonderte Stilarten noch nicht zum Bedürfnis geworden war. Man findet unter den Gesangskompositionen des 16. Jahrhunderts, besonders den weltlichen, oft genug Stücke, denen man eigentlich instrumentale Erfindung zusprechen muß. Schon früher wurde darauf hingewiesen, daß der naturalistische Satz der Tanzlieder wahrscheinlich in der Praxis der instrumentalen Ausführung der Tänze wurzelt. Eine Symphonie aus dem 15. Jahrhundert in dem Leipziger Mensuralkodex 1494 hat zwar Text, sogar weltlichen und geistlichen, aber der weltliche Text ist geradezu sinnlos und das ganze Stück mit seinem fanfarenartigen Hinundhergehen in einen Akkord ist offenbar für Blasinstrumente erdacht (abgedruckt in „Klavierlehrer" 1898). Eine Menge weltlicher und geistlicher Gesangswerke des 16. Jahrhunderts sind ausdrücklich auf dem Titel bezeichnet als nach Belieben „zu singen oder auf allerlei Instrumente zu gebrauchen".

Da man nun aber im 16. Jahrhundert fast alle Instrumente in mehrerlei Größe und Tonlage baute (als Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Instrumente), so war in der That die Ausführung der Vokalsätze durch einen solchen „Chor" (ein „Stimmwerk") zu derselben Familie gehöriger Instrumente jederzeit mit gutem Effekt möglich und es wurde von solcher Möglichkeit der ausgiebigste Gebrauch gemacht. Es ist daher eher verwunderlich, daß dennoch eine Anzahl von Sammlungen ausdrücklich nur für ein Ensemble von Instrumenten bestimmter Tonstücke (besonders Tänze) bereits aus dem 16. Jahrhundert existieren (1529: 4st. Pavanen und Gaillarden, 1530: 4st. Basses danses, Bransles, Pavanen ꝛc., beide gedruckt von P. Attaignant in Paris; 1543: Jacques Consilium, Livre de danseries à 6 parties, daselbst, 1551: 4st. Tänze [Het derde muziek boexlin] herausgegeben von Tiel-

Digitized by Google

Milan Susato in Antwerpen, 1571: Paduanen, Gaillarden, Allemanden ꝛc. gedruckt von P. Phalèse in Antwerpen, 1583: Receuil de danseries von Phalèse u. s. w.).

Nur für die Laute und für die Orgel waren die Stimmendrucke der Vokalsätze nicht direkt zu verwenden und bedurfte es einer Zusammenziehung derselben in Partitur (Tabulatur) bezw. einer spielbaren Bearbeitung; in England tritt bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts neben die Orgel auch das Klavier (Virginal) als eine gleiche Beachtung findendes Instrument. Für diese drei entwickelt sich daher bereits im 16. Jahrhundert eine Litteratur von einer gewissen Selbständigkeit, da auf die doch einmal notwendige Umarbeitung natürlich die besondere Eigenart derselben mehr und mehr Einfluß gewinnt: der starre Vollklang der Orgeltöne wird ebenso wie der mangelnde Nachhall der Lautentöne und Klaviertöne Veranlassung zur Auflösung in kleinere Werte und führt so ganz unmerklich auf ein fortgesetztes Colorieren und Diminuieren. Allmählich mehren sich dann auch die direkt für diese Instrumente erfundenen Tonsätze, in welche mit mehr Glück und Geschick die Verzierungen sogleich als Bestandteil der melodischen Konzeption auftreten. Dieses Stadium der allmählichen Vorbildung eines besonderen Orgel- und Klavierstils reicht noch stark bis in das 17. Jahrhundert hinein.

44. Lautentabulaturen. Auf einer relativ niedrigen Kulturstufe bleibt dauernd die Lautenmusik stehen, welche bis zu ihrem Untergange (im 18. Jahrhundert) mehr oder weniger eine Art Surrogat bleibt; einer streng durchgeführten Polyphonie ist die Laute nicht recht fähig (als Gegenbeweis könnten nur einige Werke spanischer Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, besonders Luis Milan [El maestro. Libro de vihuela de mano 1535] und Miguel de Fuenllana [Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lira 1554] angeführt werden); die zuletzt gewonnene Freiheit der Behandlung aber (bei Denis Gaultier, Mouton, Lesage de Richée u. a. gegen Ende des 17. Jahrhunderts) ist doch schließlich bestenfalls als Vorstufe des „galanten" Stils der Klaviermeister des 18. Jahrhunderts zu bezeichnen. Das Gros der Lautentabulaturwerke sowohl des 16. als des 17. Jahrhunderts zeigt aber einen den Gesetzen des Kontrapunkt hohnsprechenden rohen Satz, der über den Standpunkt der Frottolisten nicht hinauskommt. Deshalb stehen auch thatsächlich die Lautenkomponisten im allgemeinen außerhalb der Reihe der großen Meister und letztere machen höchstens gelegentlich Lautenarrangements guter Vokalsätze (z B. Willaert 1536).

Berühmte Lautenwerke sind die von Dalza (1505), Judenkünig (1523), Hans Gerle 1532—38; nicht nur für Laute, sondern auch für Streichinstrument, daher besser im Satz), Hans Newsidler (1536), Benedict de Drusina (1556), Seb. Ochsenkuhn (1558), Wolf Heckel (1562), Melchior Neusidler (1566), Bernhard Jobin (1572), Caroso (1581), Barbetta (1582), Adriansen (1584), Sixt Kargel (1586), A. Denß (1594), M. Reymann (1598), Rude (1600), Hove (1601), Hainhofer (1603), Besard (1603) u. s. w. Zur Einführung in die Lautenlitteratur sind zu empfehlen die Arbeiten von J. v. Wasielewski (Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, 1878) und O. Chilesotti (Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, 1891), für das 17. Jahrhundert O. Fleischer „Denis Gaultier" (1886).

45. Orgelkompositionen. Anders ist es mit der Orgellitteratur. Wenn auch viele Feinheiten des ausgebildeten Vokalsatzes wie das Kreuzen der Stimmen im Orgelarrangement im allgemeinen

Digitized by Google

undeutlich werden müssen, so ist doch auf der Orgel jederzeit reale Stimmführung möglich und ein bloßes Skizzieren des Satzes daher nirgends geboten. Erst die Absicht, für ein lebhafteres Kolorieren Raum zu gewinnen, wird daher hier Veranlassung, die vollständige Fortführung der Stimmen gelegentlich fallen zu lassen; doch trifft das ja zunächst nur Bearbeitungen von Vokalsätzen für Orgel, nicht aber Originalkompositionen für Orgel, bei denen es natürlich dem Komponisten freisteht, wenn er sich in Passagen ergehen will, die Stimmenzahl vorübergehend beliebig zu reduzieren. Dieser Weg wird in der That bereits im 16. Jahrhundert betreten. Die ältesten Formen der Orgelkomposition sind das Ricercar, das dem Vokalsatze abgelauschte Fortspinnen eines längeren Satzes durch imitierend nach einander eintretende Stimmen und zwar (das ist der Unterschied von der späteren Fuge) mit immer neuen Motiven, sobald die Imitation durch alle Stimmen erledigt ist. Dieses Vorgehen ist insofern nicht streng logisch und nur als direkte Anlehnung an die Motettenkomposition erklärlich, als ein solches Ricercar der inneren Einheit entbehrt und eine Kette nur lose zusammengehängter Bruchstücke bildet. Für den Vokalsatz giebt der fortschreitende Text direkten Anstoß zur Einführung neuer Motive, derart, daß jedes neue Motiv dem Anfange eines neuen Textabschnittes entspricht: der Instrumentalsatz übernimmt nun aber diese Art der Struktur ohne solchen Anlaß, nur in Nachbildung der längst geläufigen Technik der Motettenkomposition. Der erste Fortschritt, den die Technik des instrumentalen Ricercar zu machen hatte, war daher die Ablegung dieser Willkür und die Schaffung einer inneren Einheit dadurch, daß entweder ein Motiv durch das ganze Ricercar festgehalten wurde, wofür einzelne Beispiele zuerst bei Giovanni Gabrieli und Orazio Vecchi gegen 1600 vorkommen, oder aber, daß zwar ein oder mehrere neue Motive nach einem ersten verarbeitet werden, aber auf das erste am Schluß zurückgegriffen wird: dadurch entsteht dann der Begriff des Gegensatzes, welcher bald (bereits vor 1600) sich durch Wechsel der Taktart (Mensur) weiter verschärft. Stücke solcher Struktur wurden aber nicht mehr Ricercari, sondern Canzoni alla francese genannt, ein Name, dessen Ursprung bezw. Berechtigung noch nicht hinlänglich aufgeklärt ist. Ricercari der strengen alten Art sind uns erhalten von Buus (1547), Willaert (1559), dem Spanier A. de Cabezon (nicht als Ricercari, sondern als „Tientos“ bezeichnet), Claudio Merulo und den beiden Gabrieli und anderen. Die ersten Canzoni alla francese für Orgel sind die des Andrea Gabrieli vom Jahre 1571. Die Form der Kanzone wurde von der Orgel auf ein Ensemble von Streichinstrumenten oder beliebige Kombinationen von Instrumenten übertragen, schnell außerordentlich beliebt (s. 48 f.). Neben dem Ricercar (das auch unter dem Namen Fantasia oder Capriccio vorkommt) und der Kanzone (später auch Sonata genannt) bestand bereits im 16. Jahrhundert die wesentlich freiere Form der Toccata, deren Namen ihre ursprüngliche Erfindung für Tasteninstrumente anzeigt. Die Toccata ist sozusagen die erste Form der virtuosen Orgelkomposition, bestimmt, die Eigenart des Instruments brillieren zu lassen durch Wechsel zwischen mächtigen Akkorden und glänzendem Läufer-

Digitized by Google

werk; hervorgegangen ist die Toccata aus den eigentlicher thematischen Gestaltung entbehrenden älteren Präambeln (Präludien), frei erfundenen Einleitungen zu eigentlichen gearbeiteten Stücken. Der Name Toccata kam in die Litteratur durch Andrea Gabrieli (1593) und Claudio Merulo (1598). Der größte Meister der Instrumentalkomposition um 1600 ist Giovanni Gabrieli, der Neffe und Schüler des Andrea Gabrieli.

Giovanni Gabrieli ist geboren 1557 zu Venedig und starb daselbst 12. August 1613. Er war seit 1585 als Nachfolger des Claudio Merulo erster Organist an der Markuskirche. Sein Schüler ist mit vielen anderen der berühmte Heinrich Schütz. Eine spezielle Würdigung der Verdienste Gabrielis verdanken wir Karl von Winterfeld mit dem Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" (1834, 3 Bände). Von seinen Orgelkompositionen sind eine Anzahl neu gedruckt bei Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspieles" (1884) und J. v. Wasielewski „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" (1878).

46. Virginalmusik. Die Klaviermusik entwickelte sich als selbständige Litteratur zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England und zwar um dieselbe Zeit, wo in Antwerpen die Familie Ruckers durch ihre vortrefflichen (auch äußerlich künstlerisch ausgestatteten), besonders nach London exportierten Klaviere berühmt wurde (seit 1575). Uebrigens lebten mehrere der bedeutendsten unter den ersten englischen Klaviermeistern (John Bull, Peter Philipps) ihres Glaubens wegen (sie blieben Katholiken) in den Niederlanden (Bull sogar in Antwerpen); möglicherweise sind daher die Niederlande selbst an dem Aufschwunge der Klaviermusik beteiligt gewesen. Außer den genannten sind Hauptrepräsentanten dieser ältesten Klavierlitteratur (in England Virginal-music genannt): William Byrd, Thomas Tallis, Thomas Morley, John Dowland, Giles Farnaby, Orlando Gibbons und Benjamin Cosyns.

Diese Erstlinge der Klaviermusik sind in einer Anzahl sogenannter „Virginal-Books" handschriftlich erhalten, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben sind. Einige Stücke von Byrd, Bull und Gibbons wurden unter dem Titel „Parthenia or the maidenhood of the first musicke that ever was printed for virginalls" 1611 gedruckt. Das größte der Virginalbücher, früher das „der Königin Elisabeth" genannt (irrtümlich) ist als „The Fitzwilliam-Virginalbook" neuerdings (seit 1896) von Fuller Maitland und Barclay Squire herausgegeben worden.

Diese ersten Klavierstücke sind zum kleinsten Teile arrangierte Vokalsätze, in der Mehrzahl vielmehr Tänze (Paduanen, Galliarden, Couranten, Branles, Allemanden, Volten, Jigs), aber auch Fantasien (Ricercari), Präludien und Variationen, stehen daher auf demselben Boden mit den in Stimmen für mehrere Instrumente gedruckten Tänzen der Sammlungen Attaignants, Susatos und Phalèses, sind aber diesen gegenüber doch schon etwas verfeinert. Uebrigens gab Th. Morley auch ein Buch „Consort-lessons" (d. h. Ensemble-Uebungen) für 6 Instrumente heraus und stand damit nicht allein (1610 z. B. gab Orlando Gibbons Fancies [Ricercari] für Violen heraus). Kurz nach 1600 finden wir zwei Engländer, William Brade und Thomas Simpson, in Deutschland als angesehene Instrumentalkomponisten (4—6stimmige Tanzstücke, auch Kanzonen).

47. Die deutsche Tanzsuite. Zu einer bemerkenswerten Höhe künstlerischer Faktur steigert sich der Satz der Tanzstücke um 1600 bis 1620 in Deutschland aber nicht für Klavier, das noch nicht besonders kultiviert wird, sondern für Streichinstrumente. Valentin

Digitized by Google

Hausman, Christoph Demantius, H. L. Hasler, Melchior Franck, Johann Groh, Joh. Staden, Balthasar Fritsch, Jakob Praetorius, Johann Moller, Valerius Otto, Michael Praetorius, Daniel Selich, Georg Engelmann, Bartholomaeus Praetorius, Hagius von Hagen, Erasmus Widmann, Joh. Christenius, Samuel Scheidt (sämtlich vor 1620) und noch mancher andere treten in dieser Zeit mit 4—6stimmigen Paduanen, Galliarden, Couranten, Intraden, Allemanden (oft kurzweg „Dantz" genannt) auf, gruppieren vielfach einen Tanz im geraden und einen im ungeraden Takt durch Einheit der Tonart und der melodischen Textur zusammen und bereits 1611 geht Paul Peurl in Steyer zur Aufstellung dreisätziger Variationensuiten (Paduane, Galliarde, Dantz) über und 1617 folgt Johann Hermann Schein in Leipzig in seinem Banchetto musicale mit 20 fünfsätzigen Variationensuiten (Paduane, Galliarde, Courante, Allemande, Tripla). Damit ist die Tanzsuite oder Partite, welche noch über 100 Jahr später in Deutschland mit Vorliebe gepflegt wurde, thatsächlich geschaffen.

Die Existenz der Variationensuite in so früher Zeit wurde zuerst 1895 von H. Riemann in mehreren Fachzeitschriften nachgewiesen. Eine Auswahl von gediegenen Paduanen, Galliarden, Allemanden ꝛc. aus dieser Zeit veröffentlichte derselbe als „Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias Zeit" (1897). Von einer größeren Sammlung „Alte Kammermusik" erschien bisher der 1. Teil bei Augener in London.

48. Die italienische Kanzone (Sonate) und Symphonie. Während Deutschland im Bewußtsein des wertvollen Besitzes seiner Tanzsuiten sich zunächst im allgemeinen abwehrend gegen die italienische Kanzone verhielt, gelangte dieselbe in Italien schnell zu allgemeiner Verbreitung und sehr fleißiger Pflege. Eine prächtige Auswahl 4—16stimmiger Canzoni da sonar erschien 1608 bei Rauerij in Venedig (G. Gabrieli, Cl. Merulo, Guami, Fl. Maschera, Cost. Antegnati, L. Luzzaschi, Lappi, G. Frescobaldi, Grillo, Chilese, Bartolini und Massaini sind darin vertreten). Diesen Kanzonen ist zwar ein Generalbaß beigegeben, doch hat derselbe nur die Bedeutung, daß er eine Verstärkung der Instrumente durch die Orgel oder ein anderes „Fundamentinstrument" ermöglicht; er ist durchaus entbehrlich (die deutschen Instrumentalkomponisten enthielten sich des Generalbasses bis um 1620 prinzipiell). Neben dieser vollstimmigen Kanzone oder Sonate, welche G. Gabrieli in einem Falle bis zur Zwanzigstimmigkeit steigert (5 vierstimmige Instrumentalchöre), entwickelt sich im Anfange des 17. Jahrhunderts eine schlichter gehaltene Art vollstimmiger Instrumentalstücke unter dem Namen Sinfonia. Dieselbe enthält sich gewöhnlich der fugenartigen Imitation und gliedert sich liedartig in zwei Hälften mit Reprise. Von solchen Sinfonien schrieb z. B. Viadana ein Buch zu acht Stimmen (1610). Die Sinfonien waren als Einleitungen kirchlicher Vokalsätze gemeint, späterhin auch als Vorspiele der Opern; doch kommt für diese schnell die mehrgliedrige Kanzone mehr in Aufnahme.

49. Die Uebertragung des monodischen Stils auf die Instrumentalmusik. Von entscheidender Bedeutung für die fernere Entwicklung der Instrumentalmusik wurde nun aber die Uebertragung des neuen monodischen Stils auf dieselbe. Wer damit den Anfang gemacht, ist in Dunkel gehüllt. Doch scheint es, daß im Jahre 1607 Salomon

Digitized by Google

Heinrich Schütz,

geb. 8. Okt. 1585 in Köſtritz bei Gera,

geſt. 6. Nov. 1672 in Dresden.

Digitized by Google

Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach,

geb. 21. März 1685 in Eisenach,
gest. 28. Juli 1750 in Leipzig.

Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Rossi, ein jüdischer Komponist in Venedig (er nennt sich selbst „Ebreo") mit seinen Symphonien und Galliarden für 2 Violinen oder Kornette mit Generalbaß gleich die von Viadana inaugurierte Kompositionsweise für 2 alternierende und gelegentlich zusammentretende Melodiestimmen mit Basso continuo wagte, ehe noch die instrumentale wirkliche Monodie in Angriff genommen war. Rossi ist ein äußerst gediegener Tonsetzer, der eine gesunde ausdrucksvolle Melodik entfaltet und noch besonders dadurch merkwürdig, daß er — unter den Italienern wohl der erste — die Variationenform (in Gestalt immer reicherer melodischen Auszierung eines kantabeln Themas) bebaute (im 3. Buche seiner Varie sonate 1613). Sein nächster Nachfolger auf diesem Gebiete war der stark humoristisch veranlagte Tarquinio Merula, Domkapellmeister und Organist zu Cremona, der auch als einer der ersten für Singstimme mit ausgearbeiteten begleitenden Instrumentalstimmen schrieb. Das erste Buch seiner „Sonate concertate" erschien 1615. Dieselben beweisen bereits ein energisches Sichgeltendmachen der Spezialtechnik der Violine und bringen Keckheit und Verve in die Themenerfindung. In erhöhtem Maße gilt das von dem ersten Berufsgeiger unter den Komponisten, Biagio Marini, der freilich als arger Wildling mit seinem op. 1 (Affetti musicali, 1617) auftritt, aber, soweit bisher bekannt, derjenige ist, der es zuerst mit der wirklichen Monodie auf instrumentalem Gebiete versuchte.

Mit Recht hebt Wasielewski („Die Violine und ihre Meister", 3. Aufl. 1893) Marini als denjenigen hervor, der zuerst Solostücke für Violine (auch ohne Baß, wenigstens nur mit „ad libitum"-Baß) geschrieben; mehrere derartige Stücke Marinis, z. B. auch eine vierstimmige Sonate, ausgeführt von 2 Violinen, die fortgesetzt in Doppelgriffe spielen, sind von hohem Interesse für die Technik des Violinspiels in so früher Zeit (ähnliche Künste entwickelt wenige Jahre später [1626] der erste Dresdener Kammervirtuos Carlo Farina). Für die Geschichte der Kunstformen und Stilgattungen sind aber viel bedeutsamer zwei „Sinfonie a 1 Violino o Cornetto solo" mit Generalbaß (Nr. 18 und 19 der Affetti musicali Marinis), die erstere noch mit einem ad libitum-Streichbaß, der ein paar Imitationen macht, letztere nur mit einem fundamentierenden Generalbaß. Mit diesen beiden Stücken tritt die wirkliche instrumentale Monodie in die Erscheinung. Die ersten Nachfolger Marinis auf dem Gebiete der Sonatenkomposition für ein einziges Melodieinstrument mit Generalbaß waren Innocentio Vivarino (1620), Uranio Fontana (c. 1625) und Marco Uccellini (1639, besonders die 5. Sonate, over Toccata [!] a Violino solo detta „la Laura rilucente").

Eine schier unübersehbare Menge Instrumentalmusik liegt uns in Stimmdrucken aus dem 17. Jahrhundert vor, Werke von sehr verschiedenem Kunstwert, da sich zwischen die Komponisten strenger Schulung im Stile osservato des 16. Jahrhunderts (die aber jetzt nur mehr zum kleinsten Teile Kapellsänger und Kapellmeister, vielmehr überwiegend Organisten sind) nun, wenn auch noch vereinzelt, die Instrumentenspieler von Profession mischen, die offenbar in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen sind und vor allem in das Modulationswesen ganz neue Elemente bringen (vermehrte Chromatik) und zur endlichen Zurückdrängung der alten Kirchentonarten wesentlich helfen, während sie gegen die herkömmlichen Gesetze und Verbote oft arge Verstöße machen. Doch ändert sich das bald dadurch, daß auch die Geiger eine solide theoretische Schulung erhalten. Mit Uccellini ist die Kunst des Violinspiels bereits

Digitized by Google

bei einem respektablen Virtuosentum angelangt.

50. Der vollstimmige Instrumentalsatz (Orchestersatz). So finden wir um die Mitte des 17. Jahrhunderts die musikalische Kunst in ganz neue Bahnen geleitet. Neben einander flutet sie in den neuen Strombetten des reinen Stile recitativo (natürliche Wortbetonung ohne eigentliche Melodie), des auf Entfaltung reich verzierter Melodik abzielenden begleiteten Sologesangs, der Verbindung zweier oder auch mehrerer alternierenden Melodiestimmen über einer instrumentalen Begleitung und der Uebertragung nicht nur dieser neuen Schreibweise, sondern auch der vollstimmigen alten auf instrumentales Gebiet. Denn so sehr auch das Neue der begleiteten Monodie frappierte und die Tonsetzer anzog, so dauerte es doch nicht nur in Deutschland und England, sondern auch in Italien selbst geraume Zeit, bis die Monodie wirklich die Polyphonie aus dem Felde schlug, und auch in der Zeit ihrer ausgedehntesten Herrschaft blieben eine stattliche Anzahl ernster Komponisten dem voll ausgearbeiteten Satze treu, wenn sie auch ihren Werken, dem Usus nachgebend, einen bezifferten Baß gesellten. Das gilt ebenso von der Motettenkomposition wie von der Sonatenkomposition und der deutschen Suitenkomposition. Von den italienischen Meistern, welche an der vollstimmigen Schreibweise der Sonaten bezw. Kanzonen festhielten, seien besonders G. B. Buonamente, Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi hervorgehoben. Sie sind es, welche direkt zu Lully und Corelli, d. h. zum durchgearbeiteten Orchestersatze überführen. Es scheint aber, daß die deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts einen hervorragenden Anteil an der Fortbildung des vollstimmigen Instrumentalsatzes hatten; die bereits genannten Meister der 4—6stimmigen Suitenkomposition fanden in Nikolaus Bleyer, Isaak Poschius, Joh. Schop, Andreas Hammerschmidt, Joh. Neubauer, J. R. Ahle, M. K. Briegel, Johann Rosenmüller, Werner Fabricius, J. H. Schmelzer, Ph. Fr. Buchner, Joh. Pezel, G. L. Agricola, David Pohle, David Funck, Adam Drese, Chr. H. Aschenbrenner, Cl. H. Abel, Joh. W. Furchheim, J. G. Ahle und noch manchem andern eine wackere Gefolgschaft, welche wohl dem allzustarken Vordringen der italienischen Triosonaten einen kräftigen Damm entgegenstellten.

51. Sonata da camera und da chiesa. Concerto grosso. Die italienische (ursprünglich französische) Kanzone oder Sonate mit ihren vielen kleinen Teilchen und ihrem buntscheckigen Wesen konzentrierte sich allmählich mehr auf eine bescheidene Anzahl von gegeneinander kontrastierenden Teilen, wurde aber ihr schillerndes Wesen niemals ganz los. Selbst bei Giovanni Legrenzi, einem äußerst gediegenen Komponisten, der solid mit großer Originalität arbeitet, sind doch nur einzelne Sonaten zu finden, welche eine Art Dreiteilung erkennen lassen, nämlich einen Hauptsatz (fugiert), eine kontrastierende Mittelpartie (bestehend aus einem Adagio und einem lebhafteren, homophon gesetzten tanzartigen zweiten Teile) und die abschließende verkürzte Wiederkehr des Hauptteils. Freilich muß man ja auch noch bei Corelli sich hüten, kurzen akkordischen Adagiostellen, welche eine Einleitungs- und Ueberleitungsbedeutung haben, zuviel Gewicht beizulegen. Die Kernteile sind in allen diesen Kanzonen

Digitized by Google

die ausgeführteren fugiert gearbeiteten und die homophon gesetzten im Tripeltakt (Galliarden- oder Couranten-Typus), zu denen sich manchmal noch ein breiteres Sätzchen im Genre der Paduane gesellt. Um die Mitte des Jahrhunderts scheint die deutsche Tanzsuite in Italien Nachahmung gefunden zu haben, wahrscheinlich nach dem Erscheinen von J. Rosenmüllers „Sonate da camera“ (Venedig 1667), welche einer deutschen Tanzsuite eine italienische Sinfonie voranstellen; schon vorher kommt zwar der Name „Sonata da camera“ vor (bei Tarquinio Merulo 1637), doch für richtige Kanzonen, die nur durch ihren übermütigen Charakter für die Kirche unmöglich sind.

Die ausdrückliche Scheidung der Kammersonate (die aus Tanzstücken besteht) und der Kirchensonate (die früher Canzone da sonar genannt, nun geflissentlich die Aehnlichkeit mit den Kammerstücken meidet) tritt auffällig hervor bei G. B. Vitali (1669) und Antonio Veracini, zwei der allerhervorragendsten Sonatenkomponisten Italiens, und wird nun allgemein acceptiert (Colombi, Mazzaferata, Grossi, Steffani, Corelli, Torelli, Mazzolini u. s. w.). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfolgt dann die ausdrückliche Scheidung von Soloinstrumenten (Concertino) und Tuttiinstrumenten (Concerto grosso), welche zuerst bei G. M. Bononcini auftaucht (op. 7 „a Violino solo e 2 Violini di concerto“ 1677), sodann bei Guiseppe Torelli (Concerti grossi, op. 8, 1709, für 2 Soloviolinen und Streichorchester) und Corelli (Concerti grossi, op. 6, 1712, für Violine und Cello mit Streichorchester) sich endgiltig feststellt. Damit ist der Anschluß an die Kunst Händels und Bachs erreicht.

52. Die Kirchentöne. Eine kurze Orientierung über die alten Tonarten, welche nicht nur die Melodik des ganzen Mittelalters, sondern auch noch die ganze Periode der polyphonen Musik beherrschen, ist hier darum am Platze, weil sie die eigenartigen Schwierigkeiten wenigstens zum Teil erklärlich machen, mit denen die sich aller Fesseln überkommener Traditionen entledigende neue Kunst zunächst zu kämpfen hatte. Es ist schon lange bemerkt worden, daß die ältesten erhaltenen Denkmäler weltlicher Musik durchschnittlich unserem heutigen harmonischen Empfinden näher stehen, nach unserem heutigen Urteil natürlich normaler verlaufen, als die aus dem ins Altertum zurückreichenden Gregorianischen Chorale erwachsenen kirchlichen Kompositionen, sofern dieselben mehr ausgesprochen den Charakter unseres modernen Dur oder auch Moll aussprechen, als die im Geleise der sogenannten Kirchentöne sich haltenden Kirchenkompositionen. Ueberall wo der Volkston zum Durchbruch kommt, so schon in den oben charakterisierten, niedriger stehenden Gattungen der weltlichen Lieder, besonders der Tanzlieder, desgleichen in der Lautenmusik, in den unkultivierten Erstlingen der Violinmusik u. s. w., oder auch schon in dem Sommer-Kanon aus dem 13. Jahrhundert u. s. w. lugt unser heutiges Dur mit hellem Auge hervor. Andererseits haften aber auch noch der entwickelteren Instrumentalmusik häufig uns heute gar seltsam anmutende Ueberbleibsel der alten Schale an, die Modulation schlägt Wege ein, die uns so ganz und gar fremd geworden sind, daß wir wenigstens mit ein paar Worten den Unterschied der alten und der im 16. Jahrhundert zunächst neben dieselben gestellten allmählich aber jene ganz verdrängenden neuen Tonarten erklären müssen. Die alten Skalen mit ihren durch das Mittelalter giltigen Namen (die Griechen gebrauchten dieselben wieder in anderem Sinne, worauf wir hier nicht eingehen) sind:

d e f g a h c′ d′	= dorisch	(1. Kirchenton),	Schlußton [Finalis]	d.
A h c d e f g a	= hypodorisch	(2. „),	„ „	d.
e f g a h c′ d′ e′	= phrygisch	(3. „),	„ „	e.
h c d e f g a h	= hypophrygisch	(4. „),	„ „	e.
f g a h c′ d′ e′ f′	= lydisch	(5. „),	„ „	f.

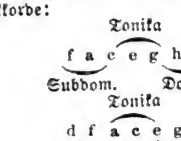
Digitized by Google

c d e f g a h c′ = hypolydisch (6. Kirchenton), Schlußton [Finalis] f.
g a h c′ d′ e′ f′ g′ = mixolydisch (7. „), „ „ g.
d e f g a h c′ d′ = hypomixolyd. (8. „), „ „ g.

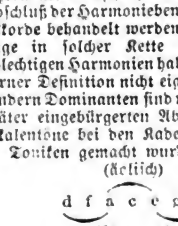
Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik führte dahin, daß der auf der Finalis basierte Dreiklang in ähnlicher Weise in allen diesen Tonarten als Hauptakkord betrachtet wurde, wie heute in C dur der C dur-Akkord und in A moll der A moll-Akkord, indem derselbe immer wieder sich in den Vordergrund drängte und auch für die Abschlüsse obligatorisch wurde. Das Bedürfnis einer befriedigenden Schlußbildung führte dann zu mancherlei Abweichungen von der starren Diatonik der oben notierten Tonreihen (Einführung von eis im dorischen, fis im mixolydischen, b im lydischen und auch öfter im dorischen), wodurch diese Skalen den modernen Dur- und Moll-Tonarten ähnlich wurden, welche deshalb bereits im 16. Jahrhundert durch Glarean (Dodekachordon 1547) als 9.—12. Kirchenton aufgestellt wurden:

a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ = äolisch (9. Kirchenton), Schlußton [Finalis] a.
e f g a h c′ d′ e′ = hypoäolisch (10. „), „ „ a.
c d e f g a h c′ = ionisch (11. „), „ „ c.
g a h c d e f g = hypoionisch (12. „), „ „ c.

Die moderne Theorie führt die Harmonik einer Tonart auf die drei Funktionen der Tonika, Dominante und Subdominante zurück und denkt sich Dur und Moll als Ketten dreier Hauptakkorde:



Da stellt sich denn heraus, daß die Dreiklänge auf den Finaltönen sämtlicher alten Kirchentöne, welche doch von den Tonsetzern als tonische (den Angelpunkt und Abschluß der Harmoniebewegung bildende) Akkorde behandelt werden, nicht centrale Lage in solcher Kette dreier gleichgeschlechtigen Harmonien haben und nach moderner Definition nicht eigentlich Toniken, sondern Dominanten sind und nur durch die später eingebürgerten Abänderungen der Skalentöne bei den Kadenzen (Schlüssen) zu Toniken gemacht wurden:



wie folgende weiteren Schemata deutlicher machen:

Diese harmonischen Schemata erklären wenigstens einigermaßen das eigentümliche Gefühl des Schwankens der Tonalität, welches der Hörer von heute gegenüber Tonsätzen in den alten Tonarten nicht los wird. Am fremdesten ist dem heutigen Gefühl das Phrygische, dessen stereotype Melodieschlüsse mit f e die Einführung des Leittons (dis) nicht zuließen, weshalb es sich als unmöglich erwies, für den E moll-Akkord am Ende Schlußwirkung zu gewinnen. Der Ausweg, den man fand, war die Einführung von gis statt g, wodurch die Dominantbedeutung des E moll-Akkords (im Sinne unseres modernen A moll) noch eklatanter hervortrat. Der typische phrygische Schluß mit der Harmonie D moll—E dur ist eben für das moderne Ohr ein Halbschluß auf der Dominante.

Digitized by Google

III.

Der Siegeszug der Oper und die Weltherrschaft der italienischen Sänger.

53. Die Kindheitsjahre der Oper. Der neue Stil (die „Seconda pratica della musica", wie ihn der genialste Geistesschüler Peri's Claudio Monteverdi im Jahre 1605 taufte), erregte zwar von allem Anfang an sogleich außerordentliches Aufsehen, gab einer ganzen Reihe neuer Kunstzweige die Entstehung und verbreitete sich binnen wenigen Jahren über ganz Europa; aber gerade mit dem Musikdrama, auf das es doch von Anfang an in erster Linie abgesehen war, ging es zunächst nur sehr langsam vorwärts: aus dem sehr einfachen Grunde, weil es noch keine öffentlichen Theater gab. Die ersten musikalisch-dramatischen Aufführungen fanden durchaus zunächst in den Sälen reicher Privatleute oder an Fürstenhöfen statt und beschränkten sich der hohen Kosten wegen auch da durchaus auf besondere festliche Gelegenheiten. Für die ersten Jahre blieb, wie es scheint, Florenz die alleinige Stätte von Opernaufführungen und zwar waren es Peris „Dafne" und „Euridice", die alljährlich wiederholt wurden (in der Karnevalszeit). Die „Euridice" mußte sogar 1608 neu gedruckt werden. Caccinis Bearbeitung ist dagegen überhaupt nicht zur Aufführung gelangt — der gerechte Lohn für sein illoyales Vorgehen. Ein Cavalieris Allegorie nahestehendes pastorales Drama „Eumelio" von Agostino Agazzari kam vereinzelt 1606 in Rom in Seminario Romano zur Aufführung. Mit dem Jahre 1607 aber tritt der Hof der Gonzaga zu Mantua als Pflegstätte der Oper neben den der Mediceer in Florenz und zwar mit Monteverdis Erstlingswerk „Orfeo" (Text von Al. Striggio), das zuerst im Karneval durch die Akademie „degl' Invaghiti", dann aber zweimal bei Hofe aufgeführt wurde. Zur Vermählung von Francesco Gonzaga mit Margarethe von Savoyen im nächsten Jahre 1608 folgte in Mantua zwei weitere neue Opern, die von Marco da Gagliano neukomponierte „Dafne" Rinuccinis und die „Arianna" Monteverdis, letztere mit Recitativen von Peri; übrigens hatte sich der Dichter Cini bemüht, seine von Peri komponierte Oper „Tetide" für diese Festlichkeiten zur Annahme zu bringen, doch ohne Erfolg, da Gagliano und Monteverdi bereits Auftrag hatten. Peris Name tritt noch mehrmals hervor; wahrscheinlich hat derselbe in Florenz noch eine ganze Reihe musikalisch-dramatischer Arbeiten für den Hof gemacht, von denen einige bereits nachgewiesen wurden; leider fehlt bezüglich der Musik einiger Aufführungen, deren Textbücher erhalten sind, alle Nachricht.

54. Marco de Gagliano. Aber wenn auch der Altmeister das Stile recitativo nach diesen Ergebnissen der neuesten Forschung während der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts dauernd im Ansehen blieb, so ist doch kein Zweifel, daß seine Geisteserben ihn bei Lebzeiten überstrahlten, besonders Gagliano und Monteverdi.

Marco da Gagliano ist um 1576 zu Gagliano bei Florenz geboren und starb am 24. Februar 1642 zu Florenz als Hofkapellmeister. Derselbe wurde von Peri selbst hochgeschätzt und gefördert (Peri vertrat 1608 während der Festlich-

Digitized by Google

ketten in Mantua seine Stelle als Kirchenkapellmeister). Gagliano, der übrigens auch ein tüchtiger und fleißiger Komponist im alten Stile war (6 Bücher 5 st. Madrigalien 1602—1617, ein Buch Messen und Motetten zu 6 Stimmen 1614, ein 8 st. „Lauda Sion" u. a.), schrieb im neuen Stile noch die Opern „Medoro" (1619 für Florenz) und „Flora" (1628) und ein Oratorium (geistl. Oper) „La regina Sant' Orsolo" (1624), sowie je ein Buch Motetten für 1—6 Stimmen mit Generalbaß (1622) und „Musiche" für 1—3 Stimmen mit Generalbaß (1615, Arien und Madrigale). Vgl. E. Vogel „Marco da Gagliano" (1889).

Die an die theoretische Konstruktion des neuen Stils erinnernde Trockenheit der Recitative der ersten Versuche schwindet (auch bei Peri selbst) mehr und mehr zu Gunsten eines kraftvolleren Ausdrucks. Das flache Koloraturwesen der Caccinischen Art wird von Gagliano und Monteverdi noch ferngehalten.

55. Verbreitung der Oper. Früh ist die Oper auch nach Bologna verpflanzt worden, wo Peris „Euridice" bereits 1601 gegeben wurde (auch noch 1616); der erste Komponist, von dem berichtet wird, daß er speziell für Bologna geschrieben, ist Girolamo Giacobbi („Andromeda" 1610 auch noch 1628). In Rom brachte Pietro Quagliati schon 1606 zum Karneval mangels eines Theaters auf einer ambulanten Bühne (Thespiskarren) eine Oper „La fedeltà d'amore" zur Aufführung.

Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts blieb die Oper im wesentlichen auf Oberitalien beschränkt; Bologna, Ferrara, Parma, Mailand brachten allmählich einzelne Aufführungen, doch blieben Florenz und Mantua die Centren, bis durch Eröffnung eines gegen Entree jedermann zugänglichen öffentlichen Operntheaters (San Cassinno 1637) Venedig in eminentem Maße die Führerschaft übernahm. Die Venezianische Oper nimmt freilich gar bald ein ganz anderes Gesicht an als die höfische Florentiner und Mantuaner, und das Ideal der Wiederbelebung der antiken Tragödie wird bald vergessen. Zunächst aber hält deren Traditionen noch Monteverdi aufrecht.

56. Monteverdi. Claudio Monteverdi war 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche nach Venedig berufen worden, und wenn er auch persönlich nicht an dem von Benedetto Ferrari und Francesco Manelli 1637 gewagten Opernunternehmen beteiligt war, so ist doch sein Wirken in Venedig, während 25 Jahren vor diesem Zeitpunkte, sein Einfluß als Lehrer auf die nachwachsende Generation (Cavalli ist sein Schüler) ohne Zweifel nicht ohne ursächlichen Zusammenhang mit dem Aufblühen der Oper gerade in Venedig.

Monteverdi ist im Mai 1567 zu Cremona geboren und am 29. November 1643 zu Venedig gestorben; er war der Schüler des Marc' Antonio Ingegneri, eines der gediegensten Meister des Palestrinastils (Kathedral-Kapellmeister zu Cremona), und ging von Cremona 1590 als Sänger und Violinspieler an den Hof zu Mantua, wo er 1602 zum Kapellmeister aufrückte. Seine Berufung in die hochangesehene Stellung des Kapellmeisters der Markuskirche verdankte er wohl weniger seinen Opern als vielmehr seinen 5st. Madrigalien (1590—1638, 8 Bücher), von denen damals bereits 4 Bücher erschienen waren, sowie seinen 1610 erschienenen Kirchenkompositionen (6st. Messe, Motetten ꝛc.). Vgl. E. Vogel Claudio Monteverdi (1887).

Monteverdi schrieb auch von Venedig aus zunächst noch für Mantua und Parma (Ballett „Tirsi e Clori" 1615 [gedruckt] und „La finta pazza Licori" 1627; zwei 1618 in Angriff genommene Opern „Gli amori di Diana e d'Endimione" [für Parma] und „Andromeda" sind wohl nicht aufgeführt). Seine ersten musikalisch-dramatischen Arbeiten in Venedig waren „Il combattimento di Tancredi e Clorinda" (1624 beim Senator Mozzenigo aufgeführt)

Digitized by Google

und „Proserpina rapita“ (1630 daselbst). Für die öffentlichen Theater Venedigs (deren kurz nach einander eine ganze Reihe entstanden, als das erste prosperierte: S. Giovanni e Paolo 1639, S. Mosé und Teatro nuovo 1641, Santi Apostoli 1649 u. s. w.) schrieb Monteverdi noch die Opern „Adone“ (1639), „Enea e Lavinia“ (1641), „Il ritorno d'Ulier“ (1641) und „L'incoronazione di Poppea“ (1642). Monteverdis Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Oper liegt in der Verstärkung des Ausdrucks. Er nimmt sogar in der Vorrede seiner Madrigali guerrieri ed amorosi 1638 für sich ausdrücklich das Verdienst der Erfindung eines „Stile concitato“ in Anspruch, ganz besonders auch durch Heranziehung der Instrumentalbegleitung zur Charakteristik, weshalb man ihn den Vater der Kunst der Instrumentierung genannt hat. Die stärkere Heranziehung der Blasinstrumente in „Orfeo“ (3 kleine Orgeln, 4 Posaunen, 2 Kornette, 4 Trompeten [3 con sordini] und Flöte) steht zwar auch in Monteverdis Opern vereinzelt da, führt aber den neuen Meister des Musikdramas recht nachdrücklich als kühnen Neuerer ein. Im „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ ist das Tremolo der Streichinstrumente zur Charakteristik verwertet; erfunden ist dasselbe aber nicht von Monteverdi, sondern von Biagio Marini (1617, Sonate 13: La Foscarina „con il tremolo“).

57. Die Venezianische Oper. Der Umstand, daß die Venezianische Oper für ein großes Publikum berechnet war, daß der Kassenerfolg und der Beifall der Menge ein maßgebender Faktor wurde, machte sich bald genug in einer Umwandlung der Stoffe und ihrer Behandlung geltend. An die Stelle der Allegorien und mythologischen Stoffe mit moralischer Tendenz traten mehr und mehr geschichtliche Themen, Helden- und Königsstücke, welche Gelegenheit zu pomphaften Aufzügen und Gepränge aller Art gaben, Liebesintriguen, aufregende Mord- und Schauerdramen, Kampfscenen, Verkleidungsspiele ꝛc. Die Entfernung von dem Ideal der Florentiner Reformatoren, der Wiederbelebung der antiken Tragödie, machte sich in der musikalischen Behandlung zuerst auffallig bemerkbar durch die Zurückdrängung des Chors aus seiner bedeutsamen Rolle. Die gänzliche Ausmerzung des in soldem Madrigalienstile geschriebenen Chors um 1650 ist der letzte tödliche Schlag, den der neue Stil gegen den Kontrapunkt führt; erst damit hat der Sologesang die effektive Alleinherrschaft errungen. Die inzwischen aufgekommene Uebertragung der Hauptpartien an Kastraten, die Schaustellung des Gesangsvirtuosentums in seiner unnatürlichsten Gestalt fügte den von ernster Betrachtung und höherwertigem Kunstgenuß immer weiter abführenden Elementen ein neues hinzu. Mehr und mehr wird die Oper in ihrem musikalischen Teile zu einer Domäne der Sänger, bis es schließlich soweit kommt, daß die Opern direkt für bestimmte Sänger geschrieben werden und der Komponist gezwungen ist, seine Opern unter direkter Assistenz der Sänger zu schreiben und jedesmal seinen Wohnsitz in der Stadt zu nehmen, die eine Oper bei ihm bestellt hat. Diesen Schattenseiten stehen allerdings auch Lichtseiten gegenüber, nämlich die gründliche Durchbildung eines wirklich gesangsmäßigen Stils, des „Bel canto“, die Feststellung definierbarer, leicht übersichtlicher

Digitized by Google

Formen der Gesangsstücke, eine prägnante, packende Rhythmik, Bestimmtheit und Knappheit des Modulationswesens: alles Dinge, welche das Volk ebenso oder noch mehr zur Vorbedingung seines Beifalls macht wie das Schaugepränge und die Ueberraschungen der Handlung. Die Oper zerfällt nun mehr und mehr in eine Kette für sich abgeschlossener, abgerundeter Musikstücke; an Stelle der ursprünglichen Einteilung in Akte und Scenen tritt die in einzelne Gesangsnummern. Das Recitativ, im Sinne der ersten Schöpfer des neuen Stils die Hauptsache, tritt immer mehr in den Hintergrund und wird zur bloßen Folie des ariosen Gesangs. Diese Umwandlung bahnt die Venezianische Oper an, und die Neapolitanische macht sie perfekt.

58. **Francesco Cavalli und Marc' Antonio Cesti.** Die hervorragendsten Hauptrepräsentanten der Venezianischen Oper sind, abgesehen von Monteverdi selbst, dessen Schüler Francesco Cavalli und Giacomo Carissimis Schüler Marc' Antonio Cesti, beide auch außerhalb der Bühne respektable Komponisten, beide noch ebenso erfüllt von der Bedeutung der in dem Stile recitativo gewonnenen Bereicherung der Kunst, wie von dauernder Wertschätzung des alten Stils, aber ähnlich wie ihre Lehrer sich selbst unterscheidend, Cavalli, der in Venedig aufgewachsen, mehr zum Glänzenden, Cesti, der in Rom geschulte, mehr zum Intimen neigend. So rühmt man an Cavalli besonders die Rhythmik, an Cesti die Melodieführung, beiden das Verdienst zusprechend, daß sie der Monotonie des Florentiner Stils ein Ende gemacht haben. Dabei zeigt Cesti gelegentlich entschiedenes Talent für das Komische. Von Cesti sind außer den Opern auch Kammerkantaten bekannt, von Cavalli eine stattliche Anzahl Kirchenkompositionen, ein 8stimmiges Requiem (das bei seiner Bestattung gesungen worden ist), 8 st. Vesperpsalmen und Messen und Antiphonen ꝛc. bis zu 12 Stimmen; begreiflicherweise verzichtet ein solcher Meister noch nicht auf den Chor, aber auch Cesti weiß denselben noch zu schätzen. Besonders bedeutsam tritt aber bei Cesti das Eingreifen des Basses oder der obligaten Violine in die motivische Arbeit der Singstimmen hervor — hier zeigt sich der Einfluß Carissimis (siehe weiter unten) deutlich. Beide Meister trugen übrigens den Ruhm der Venezianischen Oper über Italien hinaus. Cavallis berühmteste Oper „Jason" (1649, neu herausgegeben von R. Eiter in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 12) wurde binnen der nächsten zwölf Jahre auch in Florenz, Wien, Bologna, Neapel, Vicenza, Ferrara, Genua und Mailand aufgeführt; auch nach Paris drang die Kunde von Cavallis Ruhm und brachte ihm den Auftrag, die Festoper für die Vermählung Ludwigs XIV. zu schreiben („Ercole amante", 1662, mit Balletteinlagen von Lully). Die Gesamtzahl der Opern Cavallis ist 42. Von Cesti sind nur 12 Opern dem Namen nach bekannt, davon 10 in Partitur erhalten; die berühmteste ist „La Dori" (1663, neu herausgegeben von R. Eiter in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung), die in ganz Italien gegeben wurde; 1666 schrieb Cesti die Festoper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarethe von Spanien: „Il pomo d'oro" (in Partitur herausgegeben von G. Adler in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" 1896 bis 1897).

Digitized by Google

Francesco Cavalli (mit seinem eigentlichen Namen Pier Francesco Caletti Bruni) ist um 1600 zu Cremona geboren und starb am 14. Jan. 1676 zu Venedig; er wurde bereits als Kind nach Venedig gebracht und war an der Markuskirche 1617 Chorsänger, 1640 zweiter und 1665 erster Organist und seit 1668 Kapellmeister.

Marc' Antonio Cesti ist um 1620 zu Arezzo geboren und starb 1669 zu Venedig; er war 1646 Kirchenkapellmeister zu Florenz, 1660 päpstlicher Kapellsänger und wurde 1666 zum Kaiserlichen Vize-Kapellmeister in Wien ernannt. Ueber Cavalli und Cesti vgl. H. Kretzschmar „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis" (1892).

Außer Cavalli und Cesti sind noch hervorragende Vertreter der venezianischen Oper Giovanni Legrenzi, den wir bereits als bedeutenden Instrumental-Komponisten würdigen konnten, die beiden Ziani und Carlo Pallavicini. Legrenzi geboren um 1625 zu Clusone, war seit 1672 Konservatoriumsdirektor und seit 1685 bis zu seinem Tode 1690 Kapellmeister der Markuskirche; er reformierte das Orchester der Markuskirche, indem er die Violinen und Bratschen erheblich verstärkte, und zeigt in seinen Opern eine starke Bevorzugung der höheren Streichinstrumente gegenüber den Bläsern und früher dominirenden Baßinstrumenten. Antonio Lotti und Antonio Caldara sind seine Schüler.

59. **Die Oper in Wien.** Pietro Andrea Ziani (1630—1711) und sein Neffe Marc' Antonio Ziani (1653—1715), schrieben beide später hauptsächlich für Wien, wo der letztere 1700 Kaiserl. Vizekapellmeister und 1712 Hofkapellmeister wurde. Nach Wien kam die Oper bereits unter dem musikalischen Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1642 mit Cavallis „Egisto"; unter Leopold I. aber, der selbst ein fleißiger Komponist war, wurde Wien ein hervorragendes Centrum der Opernkomposition (in 47 Jahren über 400 Opern!), deren Hauptrepräsentanten außer den genannten Venezianern der Hofkapellmeister Antonio Bertali (gest. 1669) und Antonio Draghi (gest. 1700, fast 200 Opern, Serenaden, Festspiele und Oratorien) waren, an welche nach 1700 Joh. Jos. Fux und Antonio Caldara sich anschließen. So war Wien die erste Stadt außerhalb Italien, welche die italienische Oper eroberte und in der sie sich über ein Jahrhundert behauptete.

60. **Die Oper in Dresden, München und Hannover.** Carlo Pallavicini (1630 bis 1688) pflanzte die Siegesfahne der venezianischen Oper in Dresden auf. Vereinzelte Opernaufführungen hatte Dresden schon früher (1660 Cavallis „Serse", 1662 Bontempis „Paride" [Bontempi war seit 1664 Intendant des Dresdner Hoftheaters]); doch erhielt Dresden erst seit Pallavicinis Berufung (1667) eine ständige italienische Hofoper wie Wien, welche sich, trotzdem mehrmals Deutsche den ersten Kapellmeisterposten erhielten (Strungk, Heinichen, der freilich ganz italienisch gebildete Hasse), bis 1763 hielt, sogar noch einmal wieder auflebte (unter Morlacchi, gest. 1841) neben einer deutschen! Italienische Kapellmeister herrschten übrigens sowohl in Wien als Dresden bereits vor dem Einzuge der italienischen Oper.

Vgl. M. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen (1861, 2 Bde).

Eine dritte Pflanzstätte der italienischen Oper in Deutschland wurde seit 1654 München, wo neben Cavalli besonders der in Italien geschulte Johann Kaspar Kerll (1656—73 Hofkapellmeister, Opern Oronte 1757, Erinto 1661 u. a.), sowie weiterhin Ercole Bernabei, Giuseppe Antonio Ber-

Digitized by Google

nabei, Agostino Steffani und Pietro Torri hervortraten. In Hannover und Wolffenbüttel zogen die Italiener mit Agostino Steffani ein, der 1685 Hofkapellmeister wurde.

Vgl. F. M. Rudhardt, Gesch. der Oper am Hofe zu München (I. 1654 bis 1687, 1865).

61. Die Oper in Berlin. Später als die anderen deutschen Höfe entschloß sich der Berliner zu dem kostspieligen Luxus der Einrichtung einer Oper. Erst unter Friedrich III. (als König Friedrich I.) faßten die Italiener in Berlin festen Fuß. 1698 wurde Attilio Ariosti als Hofkapellmeister angestellt, auch G. B. Bononcini, Händels späterer Rival in London, war um dieselbe Zeit in Berlin und wurde 1703 Hofkomponist der Königin Sophie Charlotte, welche selbst am Klavier die Opernaufführungen leitete, während die Prinzen und Prinzessinnen sich aktiv an demselben beteiligten. Diese erste Berliner Oper fand ein schnelles Ende mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I. (1713), der sofort die Kapelle aufhob und die Italiener wegschickte. Aber sein Nachfolger Friedrich d. Gr. (1740), selbst ein starker Musikliebhaber und Komponist (eine Ausgabe seiner Kompositionen [Flötenkonzerte, Sonaten ꝛc.] redigiert von Ph. Spitta, erschien 1889 bei Breitkopf und Härtel), bereitete der Musik eine neue Heimstätte und errichtete auch wieder eine italienische Oper unter Karl Heinrich Graun als Kapellmeister und Hauptkomponist (er hatte seit 1726 für Braunschweig einige deutsche Opern geschrieben und schrieb seit 1741 für Berlin 27 italienische). Friedrich d. Gr. zog zwar die italienische Musik aller anderen vor, hat aber niemals einen italienischen Kapellmeister oder Cembalisten angestellt (K. H. Grauns Nachfolger waren 1759 Joh. Fr. Agricola und 1775 Joh. Frdr. Reichardt, Kammercembalist war 1740—67 Ph. E. Bach und neben diesem Christoph Nichelmann 1744 und 1756 K. Fr. Chr. Fasch; des Königs spezieller Lehrer und Berater war außerdem der Flötist und Hofkomponist Joh. Joachim Quantz [1697—1773]).

62. Die französische Nationaloper. Paris machte die erste Bekanntschaft mit der italienischen Oper im Jahre 1645, wo Kardinal Mazarin eine venezianische Operntruppe nach Paris berief, um die zur Eröffnung des Theatro nuovo 1641 mit außerordentlichem Beifall gegebene Oper „La finta pazza" von Paolo Sacrati vorzuführen. Ein zweites Gastspiel machte die Pariser auch mit Peris „Euridice" bekannt (1647). Der Erfolg der überaus beifälligen Aufnahme war aber nicht die Festsetzung der Italiener in Paris, sondern die Entstehung einer nationalen französischen Oper. Die Wurzeln dieser sind aber nicht allein in der italienischen Oper, sondern zugleich in dem auf französischem Boden erwachsenen Ballett zu suchen. Schon das „Ballett comique de la Reine", welches 1581 von Balthasar de Beaujoyeux komponiert wurde (mit Tänzen, Chören, Wechselreden und Ritornellen), muß zu den Anfängen der französischen Oper gezählt werden, in der lange das Ballett einen wesentlichen Bestandteil bildete. Solche Ballette (deren Alter nicht nur in Frankreich, sondern auch anderweit ins 16. Jahrhundert und noch weiter zurückreicht), waren besonders unter Ludwig XIII. besonders beliebt. Doch hätten dieselben ohne die Florentiner Reform schwerlich zur Oper geführt. Wie dem auch sei, jedenfalls ist das üppige Emporblühen der Oper in

Digitized by Google

Venedig und anderweit der Anstoß für die Franzosen geworden, sich auf dem neuen Felde selbst zu versuchen, was anfangs zu nur mäßig befriedigenden Ergebnissen führte. Der Dichter dieser Erstlingsversuche war der Abbé Pierre Perrin, der Komponist Robert Cambert („La pastorale" 1659, und „Arianne" 1661, beide auf dem Schlosse Ivry bei Paris, einem Herrn de la Haye gehörig). 1669 erst erlangte Perrin ein Patent für öffentliche Aufführung dramatischer Werke mit Musik und brachte nun mit Cambert 1671 die erste wirkliche Oper „Pomone", ein Schäferstück mit Balletteinlage des Königl. Ballettmeisters Beauchamps (eine Neuausgabe der „Pomone" erschien in der „Chefs d'oeuvre de l'opéra français" bei Breitkopf u. Härtel). Trotz des ausgezeichneten pekuniären Erfolges erreichte das Unternehmen Perrin-Cambert, die „Académie nationale de musique", sehr schnell sein Ende, da der Königl. Hofkomponist Lully bereits 1672 die Uebertragung des Patents auf ihn bei dem Könige (Ludwig XIV.) durchzusetzen wußte.

Giovanni Battista Lully, italienischer Abkunft, geb. 1633 zu Florenz, kam als Küchenjunge nach Paris, rückte im Dienste des Fräulein v. Montpensier zum Musikpagen auf, fand seines guten Violinspiels wegen Aufnahme in die „24 violons du Roi", ja nach kurzer Zeit richtete Ludwig XIV. ein besonderes Elite-Orchester unter Lullys Spezialleitung ein (die „16 petits violons") und ernannte ihn 1653 zum Hofkomponisten, später zum Oberintendanten der Kammermusik und 1662 zum Musiklehrer der Königl. Familie. Für die Aufführungen von Cavallis „Xerxes" (1660) und „Ercole amante" (1662) hatte Lully die für Paris nicht zu entbehrenden Balletdivertissements zu machen, schrieb überhaupt fortgesetzt für alle Hoffestlichkeiten Ballette und Divertissemente (auch zu Molièrischen Stücken) und stand in der Gunst des Monarchen so hoch, daß die Uebertragung des Patents von Perrin auf Lully eigentlich mehr nur den Charakter der Zurücknahme einer irrtümlichen Verfügung hat. Lully starb am 22. März 1687 zu Paris, bis zu seinem Ende als Schöpfer der französischen Nationaloper hochgefeiert. Als wackerer Helfer stand ihm dabei sein Librettodichter Quinault zur Seite. Gegenüber der Venezianischen Oper erscheint Lullys Kunst wieder mehr auf dem Boden der Florentiner Reform stehend, ja sie kommt den Idealen der Florentiner, der Nachahmung der Griechen durch die bedeutsame Rolle, welche dem Tanz und Chor zugewiesen ist, sogar näher als die Florentiner, die Abhängigkeit der Musik von der natürlichen Rhythmik und Accentuation der (französ.) Sprache ist ihre hervorstechendste Eigenschaft und spiegelt sich sogar in den rein instrumentalen Partien wieder. Von den älteren Ballett-Divertissements Lullys sind viele handschriftlich in der „Collection Philidor" der Pariser Bibliothek erhalten; die Opern und Ballette: „Les fêtes de l'Amour et de Bachus" (1672, ein sogenanntes Pasticcio aus älteren Balletten), „Cadmus et Hermione" (1673), „Alceste" (1674), „Thésée" (1675), „Atys" (1676), „Isis" (1677), „Psyche" (1678), „Bellérophon" (1679), „Proserpina" (1680), „Le triomphe de l'amour" (1681), „Persée" (1682), „Phaëton" (1683), „Amadis de Gaules" (1684), „Le triomphe de la paix" (1685), „Roland" (1685), „Armide et Renaud" (1686) und „Acis et Galathée" (1687), erschienen sämtlich als Partitur im Druck und sind noch heute nicht selten. Die Mehrzahl erschien auch im Neudruck in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français, die „Armide" auch als 14. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Der von dem Italiener Lully der italienischen Oper entgegengestellte Damm national-französischer Kunst bewährte sich für ein ganzes Jahrhundert als haltbar; überhaupt hat es aber in Paris (d. h. in Frankreich) die italienische Oper, die ja noch heute besteht, niemals weiter gebracht als bis zu einer bestrittenen Existenz neben der französischen, aber auch das erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die national-französische Oper wurde nur durch eine kleine Zahl Komponisten in der nächsten Folgezeit neben Lully vertreten: Pascal Colasse („Thetis und Peleus" 1689), André Campra (1660 bis 1744, 1722 Kgl. Kapellmeister; von seinen in Stil und Faktur

Digitized by Google

Lully verwandten 18 Opern erschienen „L'Europe galante“ und „Tancrède“ in Neudruck), André Kardinal Destouches (1672 bis 1749, „Issé“), und ganz ins 18. Jahrhundert gehörig, Jean Philipp Rameau. Die französische Oper erlangte für die allgemeine Musikgeschichte eine hervorragende Bedeutung durch die sorgfältige Behandlung des Orchesters; der „lullysche“ Stil wurde besonders in Deutschland seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sehr sympathisch aufgenommen und weitergebildet. Die sogen. „französische Ouvertüre“ nahm in der Konzertmusik in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Stelle ein und es ist bekannt, daß z. B. in Dresden unter Pallavicini vielfach italienischen Opern eine lullysche Ouvertüre vorausgeschickt wurde. Lullys Musik beherrschte die Pariser Bühne thatsächlich bis zu der Zeit, wo Gluck für dieselbe einen würdigen modernen Ersatz bot. Als besonderes Charakteristikum der Musik Lullys im Gegensatz zu der der venezianischen und noch mehr der gleich zu besprechenden neapolitanischen Oper muß eine gewisse Erhabenheit und feierliche Würde bezeichnet werden, welche für die leichter beschwingten sonstigen Elemente ein Folie abgab, welche man anderweit vergebens sucht. Nur die deutschen Orchesterkomponisten haben dieses edle Pathos in ihren Ouvertüren zu konservieren und noch weiter zu steigern verstanden.

63. **Henry Purcell.** Wie Frankreich, erhielt auch England (London) früh eine selbständige nationale Oper, doch nur, um nach einer kurzen Blüte ganz den Italienern zu verfallen, welche noch heute in der Oper Londons dominieren. Der fast alleinige Träger dieser englischen Nationaloper war Henry Purcell. Wie die französische Oper aus dem Ballett, wuchs die englische aus den Maskenspielen und Incidenzmusiken zu Shakespeareschen und anderen Dramen heraus. Ein Italiener Nicolo Laniere komponierte bereits 1617 ein ganzes Maskenspiel von Ben Johnson im recitativischen Stile; doch blieb sein Versuch vereinzelt. Henry Lawes schrieb 1634 Musik zu Miltons „Comus“, Mathew Lock zu Shakespeares „Sturm“ und „Macbeth“, John Banister zu Davenants „Circe“ und mit Pelham Humphrey zu Shakespeares „Sturm“; bereits Zeitgenossen Purcells sind der in Olmütz geborene, aber jung nach England gekommene Gottfried Finger (auch fleißiger Kammermusik-Komponist), John Eccles (Oper „Don Quichote“ 1694 mit H. Purcell) und Purcells Bruder Daniel. Sie alle werden überstrahlt durch Henry Purcell, in welchem die Engländer noch heute den größten Tonkünstler sehen, den das Inselreich hervorgebracht. Mit seinem Tode hatten die Italiener in England freies Spiel.

Henry Purcell, geboren 1658 zu London, gestorben daselbst am 21. November 1695, verlor mit acht Jahren seinen Vater, erhielt aber eine sorgfältige musikalische Ausbildung, wurde 1680 Organist der Westminster Abtei, 1682 Organist der Kgl. Kapelle und 1683 Kgl. Hofkomponist. Bereits seit 1676 kamen Musiken Purcells zu Dramen von Shadwell, Dryden u. a. zur Aufführung, 1678 zu Shakespeares „Timon von Athen“, 1680 schrieb er seine erste Oper „Dido and Aeneas“ (Neuausgabe der „Musical Antiquarian Society“ 1843), 1690 folgt „Diocletian“, 1691 „King Arthur“, (sein berühmtestes Werk), 1692 „The fairy queen“ (nach Shakespeares „Sommernachtstraum“) und weiterhin eine Menge Schauspielmusiken. Neben seinen Opern stehen aber mindestens gleichwertig, wenn auch bei Lebzeiten weniger gefeiert Purcells Kirchenkompositionen, gediegene Motetten, „Tedeum und Jubilate“, über 50 Anthems (teils mit Orchester, teils mit Orgel), Oden, Hymnen, sowie eine Reihe Kammermusikwerke besonders Triosonaten für zwei Violinen mit Generalbaß. Eine Gesamtausgabe seiner Werke

Digitized by Google

veranstaltet seit 1876 die Purcellgesellschaft in London, kommt aber nur sehr langsam vorwärts (die Instrumentalwerke, „Timon" und einige Oden [Festkantaten]). Vgl. W. H. Cummings, „Henry Purcell" (1882 in Novellos Sammlung „Great musicians") sowie Chrysanders Händelbiographie und die Geschichtswerke von H. Davey, „History of English music" (1895) und W. Nagel (Geschichte der Englischen Musik, 1891, 2. Bd. 1897).

64. Die deutsche Oper in Hamburg. Während im Süden Deutschlands die italienische Oper früh festen Fuß faßte, erstand in Norddeutschland eine deutschnationale Oper, deren Blüte allerdings nur kurze Zeit dauerte und schließlich von den Italienern erstickt wurde. Abgesehen von den vereinzelten Opernversuchen Heinrich Schütz (die Rinuccinische „Dafne" übersetzt von Martin Opitz, aufgeführt 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie und ein Ballett „Orpheus und Euridice" 1638 zur Vermählung Georgs II. von Sachsen, beide nicht erhalten), sowie Joh. Stadens „Seelewig" (1644 in Harsdörffers „Frauenzimmer-Gesprächsspiele", Neuausgabe von Eiter 1881) datiert die Existenz der deutschen Oper seit 1678, und zwar als öffentliche Oper (wie die Venezianische) zu Hamburg. In noch höherem Maße als bei der Venezianischen Oper wirkte bei dieser sozusagen ohne Vorgeschichte aus der Erde wachsenden Volksoper die Rücksicht auf ein sehr großes und sehr gemischtes Publikum bestimmend auf die Wahl und Behandlung der Stoffe. Die Oper wurde eröffnet mit Joh. Theiles „Adam und Eva", einer Art Mysterium, aber auch mit eingelegten Tänzen. Neben vereinzelten anderen derartigen geistlichen Stücken erschienen die üblichen mythologischen und historischen Stoffe der Italiener („Orontes" von Theile, „Porus", „Erindo", „Scipio Africanus" und „Jason" von Couffer, „Iphigenie" u. „Klytemnästra" von Keiser) in stark vergröberter Bearbeitung, und als besondere Eigentümlichkeit dieser deutschen Oper Spektakelstücke von einer Roheit, Derbheit und Unflätigkeit, wie sie außerdem nirgendwo auf die Bühne gekommen sind, in Keisers „Störtebecker und Gödje Michael", „Die Hamburger Schlachtzeit" u. a. Von Hamburg aus verbreitete sich die deutsche Oper nach Leipzig (R. Strungk, während der Meßzeiten seit 1693), Naumburg, Weißenfels (J. A. Cobelius), Stuttgart (Couffer 1698) Braunschweig, Prag (Stölzel), Gotha (Stölzel), Darmstadt (Graupner) u. s. w. Doch kam es nirgends zu einer ernstlich dauernden Entwickelung der deutschen Oper, vielmehr wich dieselbe in allen Residenzen und größeren Städten nach kurzer Zeit der italienischen. Die Hauptkomponisten der Hamburger Oper sind J. Theile, J. W. Franck, Nik. Strungk, J. Ph. Förtsch, Joh. Sig. Couffer, Reinhard Keiser, J. Mattheson, Händel (s. u. 80) und G. Ph. Telemann. Von den musikalischen Qualitäten der Hamburger Oper darf man sich keine zu hohe Vorstellung machen; aber allein schon die Thatsache, daß während der Jahre 1703—1706 Händel in Hamburg lebte und daß seine Erstlingswerke „Almira" (1705) „Nero" (1705), „Florindo" und „Daphne" (1708) dort entstanden und aufgeführt wurden, beweist uns für die Werke der andern Komponisten eine relative Tüchtigkeit.

Reinhard Keiser, geboren Anfangs Januar 1674 zu Teuchern bei Weißenfels, gestorben am 12. September 1739 zu Hamburg, war ein fürs Melodische reichbegabter Komponist, arbeitete aber zeitlebens schnell und flüchtig, sodaß er keine eigentliche Entwicklung durchgemacht hat. Keiser war ein unruhiger Geist, der aus innerem Bedürfnis von Zeit zu Zeit

Digitized by Google

wandern mußte (Braunschweig, Hamburg, Weißenfels, Hamburg, Stuttgart, Kopenhagen und wieder Hamburg); für Hamburg allein schrieb er 116 Opern, aber auch viele Passionen, Kantaten, Psalmen ꝛc.

Johann Siegmund Cousser (Kusser) ist 1657 in Preßburg geboren, und starb 1727 in Dublin; er hielt sich längere Zeit in Paris auf, wo er mit Lully befreundet war, wurde dann Hofkapellmeister am Braunschweig-Wolfenbütteler Hofe 1693—95, Mitpächter und Kapellmeister der Hamburger Oper und zugleich fleißiger Komponist für dieselbe, 1696 an der Stuttgarter Oper und seit 1705 Kapellmeister des Vicekönigs von Irland in Dublin. Ueber Keiser, Cousser und die Hamburger Oper s. O. Lindner, „Die erste stehende deutsche Oper" (1855), Chrysander, Allg. Mus.-Ges. 1878—79 und F. A. Voigt, „Reinhard Keiser" (1890).

65. Die neapolitanische Oper. Als Händel 1706 Hamburg verließ, eilte er nach Italien, um sich dort als Opernkomponist den letzten Schliff zu holen; daß er nicht daran dachte, Paris, die Wirkungsstätte Lullys, aufzusuchen, beweist, daß der Ruhm der italienischen Oper durch den der französischen nicht überstrahlt wurde, zum mindesten daß Lullys Einfluß schon wieder zu schwinden begann. Um die Zeit von Händels Aufenthalt in Italien rückt aber der Schwerpunkt der italienischen Oper mehr nach dem Süden, besonders nach Neapel. Der Ruhmestitel der Neapolitanischen Schule beruht auf der Abstreifung alles Unpopulären und Abstrakten von der Oper und deren Durchbildung als schlicht-melodische, leicht verständliche Musik mit möglichster Beschränkung des Secco-Recitativs, formaler Abrundung der einzelnen Gesangsnummern in sich, vor allem Herübernahme der von den Sonatenkomponisten inzwischen gefundenen rundläufigen Form A-B-A, d. h. des Zurückkommens am Ende auf den Anfang in Gestalt der da Capo-Arie, welche schon bei den späteren Venezianern andeutungsweise sich zeigt und, nun bei Alessandro Scarlatti bestimmt und nachdrücklich auftritt, zuerst in „Teodora" (Rom 1693), eine Form, welche für ein Jahrhundert stereotyp wurde.

Alessandro Scarlatti, geboren 1659 zu Trapani auf Sizilien, sehr früh entwickelt, da bereits 1671 in Rom seine Oper „Scipione Africano" gegeben wurde, gestorben am 24. Oktober 1725 in Neapel, Schüler von Carissimi (?) in Rom, bekleidete zuerst den Posten eines Kapellmeisters der Ex-Königin Christine von Schweden in Rom, übernahm aber 1694 die Hofkapellmeisterstelle zu Neapel. Noch einmal kehrte er nach Rom zurück, nämlich 1703—1708 als Kirchen-Kapellmeister an S. Maria Maggiore; dann aber ging er definitiv nach Neapel, zugleich als Direktor des Conservatorio S. Onofrio und Lehrer an den beiden andern Konservatorien. Scarlattis Hauptwerke sind seine Opern; er schrieb deren weit über hundert, doch sind nur noch von 56 die Titel bekannt; in neuer Ausgabe von Eitner erschien „La Rosaura", sowie in Bearbeitung von A. v. Wolzogen und J. Maier einzelne Nummern aus „Griselda" (1721) und „Laodicea e Berenice" (1701). Aber neben der Oper Scarlattis stehen kaum minder berühmt seine weltlichen Solokantaten mit Instrumentalbegleitung (hundert), hunderte von Messen und Motetten, auch Oratorien u. s. w. Die Glätte der Faktur hat wohl bei Scarlatti ihren Höhepunkt erreicht; er brauchte für eine Kantate gewöhnlich einen Tag zur Niederschrift.

Wie Scarlatti selbst sind auch dessen direkte Schüler Francesco Durante, Leonardo Leo und Gaetano Greco noch pietätvolle Pfleger des Palestrinastils; der erstere schrieb überhaupt nicht für die Bühne und der letztere ist nur als Lehrer berühmt. Dagegen schrieb Leo gegen 60 Bühnenwerke, aber auch ein noch heute altbekanntes 8stim. Miserere und andere geschätzte Kirchenstücke. In der folgenden Generation der Schule scheiden sich Opernkomponisten und Kirchenkomponisten schärfer; doch bleibt das Oratorium eine Domäne der Opernkomponisten. Nur G. B. Pergolesi wandelt ebenfalls noch die Doppelbahn der Kirchen- und Bühnenkomposition mit Glück (am berühmtesten sein Stabat Mater),

Digitized by Google

Porpora, Traetta, Vinci, Terradeglias, Jomelli (der aber einige schöne 8 st. Kirchenstücke schrieb) sind speziell Opernkomponisten. Das bereits in der venezianischen Oper gelegentlich mit Glück beiläufig ausgebeutete komische Element wird in der Folge besonders von Logroscino, Pergolesi, Leo und J. Ad. Hasse speziell gepflegt und in der feineren Komik der Opera buffa ein neues Reizmittel gefunden, das auch die gebildeten Elemente wieder stärker für die Oper interessierte (s. unten 94) Ueber die Komponisten der neapolitanischen Schule siehe besonders Fr. Florimo, „La Scuola musicale di Napoli“ (2. Aufl. 1880 bis 1884, 4 Bde).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist — abgesehen von Paris, wo dank den Patenten der Nationaloper nur Anregungen durch die Italiener zugelassen wurden, diese selbst aber sich nicht festsetzen durften, die Herrschaft der Italiener in ganz Europa eine Thatsache. In den großen Städten ziehen geschickte Unternehmer Vorteil aus der Schaulust der Menge, der die glatten Melodien der Neapolitaner schmeicheln; an den Höfen (auch in Kassel, Mannheim u. s. w.) werden kaum aufzutreibende Summen für die Unterhaltung der äußerst anspruchsvollen Primadonnen und Primi uomini (Kastraten) aufgewendet. Sängerinnen wie die Cuzzoni und Faustina Hasse, Sänger wie Senesino, Farinelli, Momoletto waren Faktoren, mit denen selbst die größten Komponisten der Zeit rechnen mußten (Händel).

Die Blütezeit der neapolitanischen Oper bedeutet im Hinblick auf die Ziele, welche die Florentiner Reformatoren sich gesteckt hatten, ein weiteres Abirren vom Wege, sodaß es möglich wurde, daß gegenüber der italienischen Schablonenoper neue Reformbestrebungen beinahe im Wortlaute übereinstimmend mit denen der Florentiner geltend gemacht werden konnten (Gluck); diesmal war es aber nicht der Kontrapunkt, der streng polyphone Stil, welcher einer richtigen Betonung der Worte im Wege stand, sondern der homorphonste, sich selbst genügende Sologesang, das was Caccini im Gegensatze zu Peri anstrebte: der an sich schöne Gesang.

Gewiß ist gegen die Behandlung der Singstimme als eines Instruments vieles einzuwenden; aber es steht auch historisch fest, daß diese ungenügende Scheidung zwischen Vokalem und Instrumentalem, dieses wiederholte Uebertragen der Errungenschaften des einen Gebiets auf das andere die Formen der Musik hat viel schneller entwickeln helfen. Es ist nicht zufällig, daß die Ausbildung der Formen der instrumentalen Kammermusik parallel geht mit der Entwicklung des Duetts und der da Capo-Arie: sind es doch sogar vielfach dieselben Komponisten, denen wir wesentliche Fortschritte auf beiden Gebieten verdanken.

IV.

Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik.

66. Bach und Händel. Gleich zwei gewaltigen Felsenriesen ragen hoch empor über der Brandung des vielgestaltigen musikalischen Treibens zu Anfang des 18. Jahrhunderts die beiden Meister Bach und Hän-

Digitized by Google

del. Beide sind im Herzen Deutschlands (Thüringen) geboren. Bach ist über seine heimatlichen Gauen kaum jemals hinausgekommen und verkörpert so recht eigentlich die Kunst, welche fern von den großen Heerstraßen der Welt und der Gunst eines genußsüchtigen Publikums in ernster Selbstzucht gedeiht; Händel steuert mit fester Hand sein Lebensschiff durch ferne Meere und ringt in fremden Landen mit den gefeiertsten Künstlern um die Ruhmespalme, die ihm bleiben muß, weil sein Wollen ein edles, sein Können ein gewaltiges ist. Um Bachs Kunst zu würdigen und ihre Entstehung zu begreifen, muß man die Blicke wegwenden von dem Glanz und Prunke der höfischen Feste, dem Lärm und Trubel der öffentlichen Volksbelustigungen und selbst von dem Pomp des katholischen Kultus. Welch ein Abstand zwischen den Opernhäusern Venedigs und Neapels, dem Mummenschanz des römischen Karneval oder den glänzenden Gottesdiensten mit Hunderten von Prälaten im Ornat in den großen Kirchen Roms oder Venedigs und der beschaulichen kleinbürgerlichen Existenz eines thüringisch-sächsischen Organisten und Kantors! In der That, eine solche Verinnerlichung der Kunst, wie sie die Choralbearbeitungen und Fugen der mitteldeutschen Organisten zeigen, wäre auf dem Boden der venezianischen oder neapolitanischen Opernkomposition undenkbar.

67. Die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik auf dem Boden der Monodie. Man hat bisher noch wenig Gewicht auf die merkwürdige Thatsache gelegt, daß die protestantische Kirchenmusik erst auf dem Boden der Florentiner Reformen sich zu eigenartiger Größe und Bedeutung entfaltete, daß dagegen die katholische Kirchenmusik aus denselben eigentlich keine neuen Lebenskräfte gesogen hat. So verdienstlich die Arbeiten Viadanas, Agazzaris und Carissimis sind und so gut sie auch in Italien aufgenommen wurden, dieselben erlangten keinerlei Bedeutung für eine fernere Entwicklung der katholischen Kirchenmusik; diese hat für das Gemeingefühl ihre Gipfelung im Palestrinastil gefunden und behalten. Dagegen steht die protestantische Kirchenmusik zwar mit ihren Anfängen durchaus auf dem Boden des polyphonen a capella-Stiles, sogar zunächst ohne prinzipielle Scheidung von der katholischen Kirchenmusik, entfernt sich aber ganz allmählich durch weiteren Ausbau der durch die Reformen des Jahres 1600 angeregten Neuerungen immer mehr von derselben. Johann Eccard, der Schüler des Orlando Lasso, steht mit seinen Festliedern noch ganz auf dem Boden des a capella-Stiles; dagegen stehen Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt und Heinrich Albert auf dem Boden der Reformen. Auch Michael Prätorius griff die Neuerungen der Italiener begierig auf und trat mit Wort und That für dieselben ein. Heinrich Schütz war der persönliche Schüler des Joh. Gabrieli zu Venedig (1609–1612), beschränkte sich aber keineswegs darauf, dessen Schreibweise weiterzugeben, wie zur Genüge schon daraus hervorgeht, daß er der Verfasser der ältesten Oper in deutscher Sprache ist (s. oben 64). Neben der von Gabrieli übernommenen Mehrchörigkeit spielt aber bei Schütz die ausgearbeitete instrumentale Begleitung eine hervortretende Rolle, so in den „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Konzerten" (1619) und den Viadanas Art fortführenden „Kleinen geistlichen Konzerten" vom Jahre

Digitized by Google

George Frideric Handel

Georg Friedrich Händel,

geb. 23. Febr. 1685 in Halle a. Saale,

geſt. 14. April 1759 in London.

Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Karl Philipp Emanuel Bach,

geb. 8. März 1714 in Weimar,

geſt. 14. Dezember 1788 in Hamburg.

Digitized by Google

1636—1639 („in stile oratorio"). Am bekanntesten aber ist er als Mitschöpfer des Oratoriums und zwar speziell des Passionsoratoriums. Welch ein Abstand aber zwischen den Schützschen „Historien" und den 100 Jahren späteren Bachschen Passionen! Die Größe dieses Abstandes begreift man erst, wenn man bedenkt, daß Schütz nicht an die italienische Azione sacra anknüpft, sondern vielmehr an die aus der katholischen Kirche in die protestantische übergegangenen Recitierungen der Passionsgeschichte im Wortlaute der vier Evangelisten mit verteilten Rollen, wie sie bereits 1530 und 1552 Johann Walther für den Gebrauch der Lutherkirche eingerichtet hatte und wie sie seit 1570 auch gedruckt wurden. Die vielen gedruckt und geschrieben erhaltenen älteren Passions-Recitationen unterscheiden sich nur wenig voneinander; Einleitung und Schluß bildet ein vierstimmiger Chor, auch die Reden des Volkes und der Jünger sind vierstimmig, alles übrige aber ist choralmäßige Recitation (ohne jede Begleitung). Allmählich erst dringt der mehrstimmige Tonsatz ein, so bei Bartolomäus Gese (1588), wo alle Reden Christi vierstimmig, die der andern Personen 2—3stimmig, die des Volkes (turbae) 5stimmig gesungen wurden und nur noch der Bericht der Evangelisten den Choralton festhält.

68. **Heinrich Schütz.** Im Hinblick auf diese ältere Praxis, deren Parallelität mit der Komposition von Dramen im Madrigalienstil in die Augen springend ist, begreift man, wie Schütz dazu kommt, in seinem ersten derartigen Werke, der 1623 gedruckten „Historia von der Auferstehung Jesu Christi", alle Einzelreden (Christus, Maria Magdalena, der Jüngling im Grabe 2c.) 2stimmig (sogar imitierend) und mit beziffertem Baß zu setzen, den Evangelisten aber zu lang ausgehaltenen Akkorden choraliter recitieren zu lassen; eine vollständige Uebertragung des Prinzips der Florentiner Monodie Peris bezw. Cavalieris auf diese traditionelle kirchliche Form wagte er nicht ohne weiteres. In der Komposition der „7 Worte am Kreuz" ist uns ein herrliches Denkmal erhalten, wie Schütz den „Stilo rappresentativo" zu handhaben wußte; wo er sich von solcher Fessel der Tradition frei machte: hier sind alle Einzelreden durchaus deklamierend über einen bezifferten Baß gesetzt, aber außer dem Einleitungs- und Schlußsatz auch einige Teile des Evangelienberichts mehrstimmig gesetzt. Dagegen hält sich Schütz in den in hohem Alter (1664—66) geschriebenen vier Passionen nach den vier Evangelisten wieder noch strenger als in dem Auferstehungsoratorium an den älteren Usus, indem er alles Akkompagnement fallen läßt und sämtliche Einzelreden (auch den Bericht des Evangelisten) nur choraliter recitiert (mit verteilten Rollen) und nur die turbae und den Einleitungs- und Schlußchor vom Chor a cappella singen läßt. Leider ist von einem Weihnachts-Oratorium Schütz's (Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt 2c.) nur der 1664 gedruckte Part des Evangelisten erhalten; da derselbe wie in den „7 Worten" durchweg recitativisch mit Generalbaß komponiert ist, so war jedenfalls das ganze Werk ähnlich angelegt, wie die „7 Worte", und wir haben den Verlust des Werkes von Schütz zu beklagen, welches den Bachschen Oratorien am nächsten gestanden hat.

Heinrich Schütz ist am 8. Oktober 1585 zu Köstritz (Gera) geboren und am 6. November 1672 in Dresden gestorben; er kam als Knabe in die Kasseler Hofkapelle, wurde auf Kosten des Landgrafen

Digitized by Google

Moritz von J. Gabrieli in Venedig ausgebildet, vertauschte aber nach seiner Rückkehr die Stellung in Kassel mit der am Dresdener Hofe. 1628—29 erhielt er Urlaub zu weiteren Studien in Italien. Die Kriegsverhältnisse brachten das Dresdener Musikleben stark ins Stocken (1633—39 war sogar die Kapelle ganz aufgelöst), veranlaßten daher mehrmals weitere längere Abwesenheit Schütz's von Dresden (1633—35, 1637 bis 39 und 1642—45 in Kopenhagen, wo Schütz die Kapelle organisierte, 1638 in Braunschweig), doch gab er die Dresdener Stelle nie ganz auf. Seit 1656 war Schütz von einem Teile seiner Amtspflichten entbunden, erhielt aber doch seine Pensionierung nicht, obgleich er mehrmals um dieselbe bat. Eine Gesamtausgabe der Werke Schütz's, welche außer den genannten Historien besonders in Motetten und geistlichen Konzerten bestehen, gab Ph. Spitta heraus (1885 bis 1894, 16 Bde.)

Neben Schütz stehen besonders Andreas Hammerschmidt (1612 bis 1675) mit seinen „Geistlichen Konzerten" (1639—52, 5 Teile), „Dialogen" (1645, 2 Teile) und Gesprächen (1655—56, 2 Teile), und Heinrich Albert (1604—51) mit seinen ein- und mehrstimmigen geistlichen Arien (1638—50, 8 Teile) als Repräsentanten der protestantischen Kirchenmusik im neuen Stile obenan. Doch müssen auch noch Joh. Sebastiani in Königsberg, der die kontemplativen Choräle in die Passion einführte, Joh. Christoph Bach und Joh. Michael Bach, Oheime J. S. Bachs, genannt werden.

69. Carissimi. Mit Heinrich Schütz's Lebenszeit parallel läuft diejenige von Giacomo Carissimi, dessen Oratorien und Kantaten zwar nicht gedruckt wurden, aber in Abschriften sich verbreiteten und in hohem Ansehen standen; an ihn lehnen Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella, Charpentier und Bockshorn (Capricornus) in Stuttgart u. a. an.

Giacomo Carissimi ist um 1604 zu Marino im Kirchenstaat geboren und starb am 12. Jan. 1674 zu Rom, wo er seit 1628 Kapellmeister der Apollinariskirche war. Als Lehrer genoß er Weltruf; persönliche Schüler von ihm sind die Deutschen J. K. Kerll, Chr. Bernhard, J. Ph. Krieger und der Franzose M. A. Charpentier. Von seinen Werken erschienen im Druck nur Motetten zu 2—4 St. (1664) und „Arie da camera" (1667). Seine Bedeutung liegt aber in den Oratorien bezw. Historien, von denen 16 handschriftlich zu Paris, Versailles, London, Oxford und Hamburg (neben einer großen Zahl von Kantaten) erhalten sind; vier derselben gab Chrysander in den „Denkmälern der Tonkunst" heraus. Vgl. M. Brenet „Les oratorios de Carissimi" (1898).

70. Die große Kantate. Schon mehrfach konnte ein wechselndes Einwirken des Vokalstiles auf den instrumentalen Stil wie umgekehrt ein Herübernehmen von instrumental ausgebildeten Formen in den Vokalsatz konstatiert werden; ähnlich gestaltet sich das Verhältnis zwischen Oper und kirchlicher Musik, wenn auch die zunehmende Verflachung der Tendenz der Oper eine strengere Scheidung beider Gebiete mehr und mehr forderte. So entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg (Mattheson, Telemann, Keiser) in Nachahmung des in der Oper eingebürgerten Wechsels von Arien, Recitativen, Duetten und Chören eine neue Form kirchlicher Vokalkomposition, die große Kantate. Die Dichter Hunold und Brockes machten mit dieser Verquickung opernmäßiger Elemente mit der Kirchenmusik den Anfang, auch die Passion wurde von ihnen opernmäßig behandelt und in dieser Form mehrfach komponiert (von Keiser, Telemann, auch von Händel). Damit wurden aber der Passion Elemente zugeführt, welche wir an ihr in der Form, wie wir sie bei Bach finden, besonders hoch schätzen (die kontemplativen Arien der „Tochter Zion" und der „gläubigen Seele").

71. Die deutschen Organisten vor Bach. Finden wir so zunächst auf dem Gebiete der Vokalmusik

Digitized by Google

alle die Formen vorgebildet, denen Bach durch sein erhabenes Genie Bedeutung von ewiger Dauer geben sollte, so müssen wir nun auch ein wenig Umschau halten nach des Meisters letzten Vorarbeitern auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Einer der größten Ruhmestitel Bachs sind seine Orgelwerke, deren Großartigkeit von keinem Nachfolger erreicht, geschweige überboten worden ist. Hatte Bach auch keine ebenbürtigen Vorgänger? Steht er nach rückwärts ebenso isoliert da wie nach vorwärts?

Das Suchen nach einem Bach gleichwertigen Orgelmeister wird allerdings auch in der Zeit vor Bach ein vergebenes sein; doch finden sich nicht unbedeutende Ansätze zu dem erhabenen Orgelstile Bachs bei einer Reihe seiner Vorgänger, und jedenfalls stehen ihm seine Vorgänger näher als seine verflachten Epigonen.

Beginnend von den beiden Gabrieli prägt sich der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts ein Zug ins Große auf, der besonders von J. P. Sweelinck (1562—1621) aufgegriffen und weitergegeben wurde, aber bei seinen direkten Schülern, Samuel Scheidt, Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann u. s. w., eine Umwandlung erleidet, die kaum ein Mangel genannt werden kann, sofern sie vom äußerlich imponierenden, virtuosen, grandiosen zum solid durchgearbeiteten, mehr verinnerlichten sich wendet. Eine andere jüngere Gruppe norddeutscher Organisten schließt sich an den von Scheidemann gebildeten Hamburger Organisten Jan Adams Reincken an (1623—1722), nämlich Vincentius Lübeck in Hamburg, Dietrich Buxtehude in Lübeck und Georg Böhm in Lüneburg, welche sämtlich Bach selbst noch spielen hörte. Eine dritte Organistengruppe bilden die süddeutschen an Frescobaldi anknüpfenden katholischen Organisten J. Jak. Froberger (gest. 1667), Georg Muffat und Gottlieb Muffat, zu denen der in Nürnberg geborene und gestorbene Johann Pachelbel (1653—1706), der wiederholt von süddeutschen (Wien, Stuttgart, Nürnberg) zu mitteldeutschen Städte wanderte (Eisenach, Gotha), der bedeutendste der vorbachischen protestantischen Orgelmeister, in engem Konnex stand.

An die Stelle der Kanzonen und Tokkaten der italienischen und süddeutschen Organisten trat durch die protestantischen Orgelmeister die Choralbearbeitung in ihren mannichfachen Formen, von der einfachen Choralfiguration oder zeilenweise imitierenden ricercarartigen Durchführung bis zum strengen Choralkanon und der auf einen Choral als Cantus firmus aufgebauten Choralfuge. Diese durch die verarbeiteten Motive (eben die der Melodien protestantischer Choräle) als spezifisch protestantische Kunst unzweifelhaft gekennzeichnete Kompositionsweise fand ganz besonders in Mitteldeutschland die liebevollste Pflege und Johann Sebastian Bach wuchs inmitten einer dieselbe angelegentlichst fördernden Familie auf. Außer den verschiedenen Oheimen und Vettern Bachs sind als hervorragende Meister der Choralbearbeitung besonders auch noch Johann Gottfried Walther (der bekannte Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons), sowie eine Reihe von Schülern Pachelbels (Buttstedt, Vetter) zu nennen.

72. **Die Fuge.** Die schönste Blüte der Orgel- und Klavierkunst des Bachschen Zeitalters ist unstreitig die Fuge. Wenn die Geschichte der wirklichen strengen Quintfuge heute immer noch nicht

Digitized by Google

ganz aufgehellt ist, so hat das seinen einfachen Grund darin, daß eigentlich erst bei Bach selbst oder wenigstens erst bei den mitteldeutschen Organisten der Bachschen Zeit eine Art festen Schemas der Anlage einer Fuge sich herausgebildet hat. Das Prinzip der tonalen Beantwortung eines Themas ist schon vor 1600 klar erkannt, sogar schon von Nicola Vicentino (1555) theoretisch formuliert; wenn trotzdem wirkliche Fugen im 17. Jahrhundert nur vereinzelt, gleichsam nur als zufällige Ereignisse nachweisbar sind, so liegt das eben in dem Fehlen einer ausdrücklichen Aufstellung der Fugenform als etwas für sich Bedeutsamen. A. G. Ritter findet, daß zwei Kanzonen von Chr. Erbach (um 1625) richtige Fugen sind, nach andern hat der Engländer Peter Philipps die erste richtige Fuge geschrieben. Aber vereinzelte Fälle der strengen Beibehaltung eines regelrecht beantworteten Fugenthemas finden sich auch schon bei Johannes Gabrieli (1595), Gregor Aichinger (1595) und Orazio Vecchi (1600) und umgekehrt geht die Kultivierung des Ricercar mit wechselnden Themen bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die Fülle der Möglichkeiten war bei der fugenartigen Arbeit eine so außerordentlich große, daß die Komponisten bald diese bald jene Wege einschlugen (Anwendung von Engführungen aller Art, Umkehrung, Verlängerung und Verkürzung des Themas) und so zur Erkenntnis der Existenz eines Grundschemas für den Fugenbau thatsächlich erst gelangten, als das goldene Zeitalter der Fuge vorüber war. Die technische Meisterschaft in der wechselnden Kontrapunktierung eines festgehaltenen Themas ist ohne Frage ganz besonders durch die Kanzonen-(Sonaten-)Komposition durch das ganze 17. Jahrhundert ausgebildet worden; auch die Allegroteile der französischen Ouvertüren und italienischen Operneinleitungen (Symphonien), die ja beide nichts anderes als solche Sonaten waren, haben dieselbe gefördert. Die Fugen in Johann Rosenmüllers fünfstimmigen Sonaten vom Jahre 1682 müssen hier besonders namhaft gemacht werden. Daß es Sebastian Bach gelang, auf der Orgel, ja auf dem Klaviere die größten Leistungen der Fugenkomposition für Orchester zu überbieten, ist ein ganz erstaunliches Faktum der Musikgeschichte. Die Schwierigkeit, in einem lang ausgesponnenen Tonsatze mit Durchführung eines und desselben Themas dauernd das Interesse des Hörers zu fesseln, war so lange eine kaum zu bewältigende, als nicht für die Harmoniebewegung, die Modulationsordnung gewisse Wege als die für sich eine bestimmte, befriedigende Formgebung bedeutenden erkannt waren. Dazu bedurfte es vor allem erst der gänzlichen Ueberwindung der aus der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne herrührenden Anschauungen durch die modernen Tonarten Dur und Moll. Dieser vollständige Umschwung vollzog sich aber thatsächlich erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Sebastian Bach selbst kann ohne Bedenken als der erste große Meister bezeichnet werden, welcher sich im Vollbesitz des heutigen harmonischen Bewußtseins befand. Mit sicherer Hand führt Bach nach breiter Feststellung der Haupttonart die Modulation in ganz bestimmte Tonarten, welche die moderne Musikwissenschaft als nächstverwandte definieren muß, verleiht dadurch den Themen neuen Reiz und kehrt endlich nach Durchlaufen mehrerer solcher fremden wieder gegeneinander kontrastierenden Tonarten in die

Digitized by Google

Haupttonart zurück, dieselbe wiederum breit entfaltend. Nachdem ein solches leicht übersichtliches, eigentlich selbstverständliches Schema einmal feststand, wurde sogar die Uebertragung der Fugenform in ihrer höchsten Vollendung zurück auf das Gebiet der Vokalmusik möglich. Die große Vokalfuge (auch Doppelfuge), wie wir sie heute seit Bachs und Händels großen Chorkompositionen als nicht wieder zu veräußernden Besitz festhalten, war nur erreichbar durch die vorübergehende Verpflanzung der ursprünglich durchaus vokalen Imitationsform auf rein instrumentales Gebiet.

73. Kammermusik. Zwar steht Bach überall auf den Schultern seiner Vorgänger, sowohl auf dem Gebiete der großen kirchlichen Vokalwerke als der Orgel- und Klavierkomposition und auch der Orchester- und Kammermusik, aber er überbietet seine Vorgänger überall in einer Weise, welche zu staunender Bewunderung seines unvergleichlichen Genies nötigt. Auch die Orchester- und Kammermusikwerke potenzieren das Können seiner Zeitgenossen ganz außerordentlich. Wunderwerke, welchen die Nachwelt staunend gegenübersteht, sind die 3 Partiten für Violine allein, in denen die doppelgriffige Technik des Violinspiels (Strungk, Biber, Walther Baltzer) eine vordem unerreichte künstlerische Verwendung erfährt. Als würdige Genossen stehen daneben drei Partiten für Violoncell allein (eigentlich Viola pomposa) und je 3 Sonaten für Violine allein und Cello allein. Die 6 Sonaten für Klavier und Violine sind der erste Beleg eines ganz neuen Litteraturzweigs; eine erste Vorausandeutung der herrlichen Ensemblemusik für Streichinstrumente mit ausgearbeitetem(!) Klavierpart, anstatt des noch über Bach hinaus die Litteratur beherrschenden Generalbasses.

74. Orchestermusik. Klavierkonzerte. Die Orchestermusik hat erst kurz vor dem Auftreten Bachs und Händels sich zu entwickeln begonnen. Zwar schrieb bereits Giovanni Gabrieli für ein reich besetztes Orchester und er muß anscheinend als derjenige betrachtet werden, welcher das Prinzip des Orchesterstils gefunden hat, nämlich die auch vom Standpunkte der strengsten Satzlehre aus unanfechtbare Oktavverdoppelung realer Stimmen durch höher und tiefer mitgehende Instrumente nach Analogie der vierfüßigen und sechzehnfüßigen Stimmen der Orgel (diese Auffassungsweise bestätigt bereits 1618 Michael Prätorius ausdrücklich). Doch tritt die bestimmte Scheidung von Kammer- und Orchestermusik erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts deutlicher hervor, nachdem inzwischen der Satz für Soloinstrumente sich zu einer gewissen Höhe entwickelt hat (s. oben 51). Die alte deutsche Partie (Suite) hat durch Zuwachs der französischen Ouvertüre eine wesentliche Bereicherung erfahren (durch Ph. H. Erlebach, Johann Fischer, Georg Muffat, J. J. Fux, G. Ph. Telemann u. a.), das Concerto grosso ist durch Corelli zu allgemeinem Ansehen gelangt und das Solokonzert für Violine ist besonders durch Vivaldi in Aufnahme gekommen; Bach übernimmt dieselben, schafft sie nach Bedarf um und begründet wieder eine neue Gattung in den durch ihn zuerst geschriebenen Klavierkonzerten.

75. Bachs Leben. Johann Sebastian Bach ist am 21. März 1685 zu Eisenach geboren und am

Digitized by Google

28. Juli 1750 zu Leipzig gestorben. In seiner Familie war seit Jahrhunderten der musikalische Lebensberuf selbstverständlich. Seine Ausbildung erhielt er nach des Vaters, des Stadtmusikus Ambrosius Bach frühem Tode (1695), durch seinen Bruder Johann, der Organist in Ohrdruf war (ein Schüler Pachelbels). 1700 wurde er Alumnus der Michaelisschule zu Lüneburg, wo der bedeutende Organist Georg Böhm (1661—1734) lebte, und erhielt 1703 seine erste Anstellung als Violinist am Hofe zu Weimar, ging noch in demselben Jahre als Organist nach Arnstadt, 1706 in gleicher Stellung nach Mühlhausen, 1708 als Hoforganist nach Weimar, wo er 1714 Hofkonzertmeister wurde, 1717 als Kapellmeister an den Hof von Cöthen und endlich 1723 als Kantor der Thomasschule und Universitätsmusikdirektor nach Leipzig, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode blieb. Die verschiedenartigen Stellungen, welche Bach nacheinander bekleidete (Organist, Konzertmeister, Hofkapellmeister, Kirchenmusikdirektor), gaben seiner Kompositionsthätigkeit mehrfach wechselnde Richtungen. Wie er schon als Schüler von Lüneburg aus nach Hamburg wanderte, um die Orgelmeister J. Reincken und V. Lübeck zu hören, so ging er 1705—6 von Arnstadt zu Fuß nach Lübeck, um von Dietrich Buxtehude zu lernen, worüber er fast seine Arnstädter Stellung verloren hätte. In Weimar war der Umgang mit seinem Vetter J. Gottfried Walther, dem Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons (1732), der ein ausgezeichneter Kontrapunktiker war, für Bach sehr wertvoll. In Weimar und Cöthen beschäftigte sich Bach eingehend mit dem Studium der italienischen Violinmusik; in Leipzig, wohl auch schon in Cöthen wurde er zur Beschäftigung mit den Konzerten und den französischen Ouvertüren (Orchestersuiten), welche damals die beliebtesten Orchesterstücke waren, gedrängt. Bach war zweimal verheiratet. Schon als Organist in Mühlhausen heiratete er Maria Barbara Bach, die Tochter seines Oheims Johann Michael Bach, welche 1720 starb (die Mutter von Friedemann und Ph. Emanuel). 1721 vermählte er sich mit Anna Magdalena Wülken, die ihn überlebte (die Mutter von J. Chr. Friedrich und Johann Christian); dieselbe war außergewöhnlich musikalisch gebildet und folgte seinen Arbeiten mit eingehendstem Verständnis. Das Familienleben Bachs war ein mustergültiges und ganz von Musik getragenes. Leider starben von 11 Söhnen fünf und von 9 Töchtern ebenfalls fünf bei Lebzeiten des Vaters. Während der letzten drei Lebensjahre war Bach von einem schweren Augenleiden gequält, das mit völliger Blindheit kurz vor seinem Tode endete. Bachs sämtliche Werke erschienen 1851—96, (46 Bde.), herausgegeben durch die Bach-Gesellschaft; seine Biographie schrieben C. H. Bitter (2. Aufl. 1881), und ganz besonders eingehend und erschöpfend Ph. Spitta (1873—80, 2 Bde.). Aus der großen Zahl der Werke Bachs seien hier nur als die berühmtesten hervorgehoben: die Passionsmusiken nach Matthäus und nach Johannes

Digitized by Google

(eine dritte nach Lukas ist wahrscheinlich nicht von Bach), die große Messe in H moll, das 5stimmige Magnificat, das Weihnachtsoratorium und das Osteroratorium; die zahlreichen großen Kirchenkantaten („Ich hatte viel Bekümmernis", „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" u. s. w.), die gewaltigen Orgelfugen mit vorausgeschickter Phantasie (G moll, C moll), die D moll-Toccata, D dur-Fuge, von den Klavierwerken allen andern voran das „Wohltemperierte Klavier" (48 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten, 2 Teile, der 1. 1722, der 2. 1744 beendet).

76. Händel in Italien. Händels Verdienste liegen auf ganz anderen Gebieten; seine Größe ist eine ganz anders geartete als diejenige Bachs. Große Männer soll man nicht gegeneinander abwägen, sondern nur nebeneinander stellen, um sich ihres Besitzes zu freuen; die Frage, welcher der größere ist, hat keinen Sinn. Wie bereits bekannt, ist Händel auf dem Felde der Oper groß geworden, das Bach nicht betreten hat. Als Händel seine italienische Reise antrat (1706), war er bereits ein fertiger Opernkomponist und hatte in Hamburg erfolgreich mit Keiser konkurriert. Seine Aufnahme in Italien war daher überall eine ausgezeichnete: in Florenz und Venedig wurden Opern (Rodrigo 1707, Agrippina, 1708), in Rom zwei Oratorien von ihm aufgeführt („La resurrezione" und „Il trionfo del tempo e del disinganno" (1708). Ein Wettstreit mit Domenico Scarlatti endigte mit Anerkennung der Ueberlegenheit Händels als Orgelspieler. Alessandro Scarlatti selbst begleitete Händel auf seiner Reise nach Neapel (1708 bis 1709). — Als Händel Italien verließ, war er als Hofkapellmeister für Hannover engagiert (1710) und hatte sich verpflichtet, London zu besuchen, das der Schauplatz seines ferneren Lebens werden sollte. In Hannover wurde er der Nachfolger Agostino Steffanis, der weniger durch seine Opern als durch seine Kammerduette berühmt und geschätzt ist. Von 1712 ab lebte Händel mit einigen kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode in London. Bis 1732 blieb er fast ausschließlich der Opernkomposition zugewandt, teilte sodann bis 1742 zwischen Oper und Oratorium sein Interesse, um sich die letzten Jahre ganz speziell dem Oratorium zu widmen.

77. Händels Opern. Händels Opern sind mit Ausnahme der früher genannten für Hamburg geschriebenen, sämtlich italienische und zwar stehen sie durchaus hinsichtlich Inhalt und Tendenz auf einer Stufe mit den Werken der neapolitanischen Schule; Händel hat dieselben Texte komponiert wie seine italienischen Zeitgenossen, hat auch durchaus in denselben Formen geschrieben wie sie. Wenn er dennoch sie alle aus dem Felde schlug, so war es eben das größere Genie, die urkräftige musikalische Erfindung Händels, was seinen Werken einen höheren Wert gab und noch heute giebt als denen der Neapolitaner, Venezianer und Wiener Komponisten. Ja, Händel hatte sogar manchmal gegenüber seinen Konkurrenten einen schweren Stand, besonders nachdem er sich mit dem berühmten Kastraten Senesino überworfen hatte und seine Gegner Porpora und Hasse als Komponisten mit Senesino als primo uomo gegen ihn ausspielten (1733); auch die 1720—28 von Händel geleitete Opernakademie brachte ihm ernstliche

Digitized by Google

Schwierigkeiten durch die Begünstigung G. B. Buononcinis seitens einer starken, dem Hofe Georgs I. nicht gewogenen Adelspartei. Dennoch ist es verwunderlich, daß von Händels Opern heute nur noch sein Erstlingswerk, die deutsche „Almira" als historische Rarität wieder vorgeholt worden ist und nicht die eine oder eine andere seiner späteren italienischen Opern. Das Andauern der gegenwärtigen historisierenden Strömung in der musikalischen Praxis dürfte wohl mit der Zeit diese Unterlassungssünde gutzumachen suchen, zumal Händels Opern keineswegs von seinen Oratorien durch eine allzutiefe Kluft getrennt sind. Besonders die Arien sind in demselben Geist hier wie dort erfunden und aufgebaut, und manche brauchbare Nummer ist von Händel selbst bekanntlich einfach später aus seinen Opern in seine Oratorien herübergenommen worden.

78. Das Oratorium. Fast alle Opernkomponisten dieser Zeit sind zugleich Oratorienkomponisten und die Oratorien derselben unterscheiden sich von den Opern hauptsächlich durch das Fehlen der Scene und die Entnahme der Handlung aus der biblischen oder Heiligen-Geschichte. Da die Oper ebenso wie das Oratorium dem Chor ursprünglich breiten Raum und eine wichtige Rolle zuwies, so ist nicht eben großes Gewicht darauf gelegt worden, daß das Oratorium ebenso wie die Oper allmählich den Chor so gut wie ganz fallen ließ. Es ist aber mit ganz besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß Händels Oratorium, wie er dasselbe in der letzten Periode seines Lebens ausbaute, sich von der Oper darin einschneidend unterscheidet, daß der Chor zu einer Bedeutung gesteigert wird, die er selbst in den Oratorien Carissimis nicht gehabt hatte. Darin reichen sich Bach und Händel die Hände, daß in ihren großen Vokalwerken der Chor die erste Stelle einnimmt. Wie die Bachsche Passion noch rückwärts zusammenhängt mit älteren Formen, wie insbesondere Schütz's Historien nicht von der Oper aus entstanden sind, so hat sich Händels Oratorium wieder von der Oper weggefunden, indem es den der Oper analog gebildeten Arien und Recitativen in den Chören ein Element gegenüberstellte, das der Oper fremd geworden war.

Die speziellen Musikverhältnisse Englands kamen Händel hiebei ohne Zweifel helfend entgegen. Die 1710 begründete „Academy of ancient music", welche 1732 Händels erstes englisches Oratorium zur Aufführung brachte, desgleichen die 1741 von einem Mitgliede jener ins Leben gerufene Madrigal Society beweisen, daß in England der Sinn für den Chorgesang auch in einer Zeit noch lebendig war, wo anderwärts das Interesse für denselben gänzlich abgestorben war. Die „Esther" hatte übrigens Händel bereits 1720 in Cannons geschrieben für denselben Herzog, der ihn veranlaßte, die beiden Chandos-Tedeums und 12 Chandos-Anthems zu schreiben, der also augenscheinlich Händel zur Chorkomposition hindrängte. Seine besondere Befähigung für die Chorkomposition hatte Händel schon früher mit dem Utrechter Tedeum und Jubilate (1713) bewiesen. Die Hauptsterne seines Ruhmeskranzes sind aber die großen Oratorien „Esther", „Deborah", „Athalia", „Das Alexanderfest", „Saul", „Israel", „Der Messias" (1741), „Samson", „Semele", „Herakles", „Belsazar", „Judas Makkabäus", „Joseph", „Josua", „Alexander Balus", „Sa-

Digitized by Google

lomon", „Susanna", „Theodora", „Jephtha" (1751), das sogenannte „Gelegenheitsoratorium" (zur Feier des Sieges bei Culloden), und die beiden durch ihren Inhalt an die alten Allegorien und Mysterien erinnernden „Il trionfo del tempo e del disinganno" (1708 in Rom und 1737 und 1757 neubearbeitet, das dritte Mal englisch) und „L'allegro il pensieroso ed il moderato" — gewiß eine stattliche Reihe, die allein genügte, ihrem Schöpfer unvergänglichen Ruhm zu sichern.

79. Händels Instrumentalwerke. Aber Händel nimmt auch als Instrumentalkomponist in seiner Zeit eine erste Stelle ein. Seine Kammermusikwerke sind durchweg mit Generalbaß geschrieben und daher heute nur erst zum kleinsten Teile bekannt und gebührend gewürdigt, da nur einzelne mit Ausarbeitung der Bezifferung neugedruckt sind. Seine Instrumentalwerke sind: op. 1: 12 Solosonaten mit Baß [7 für Flöte, 3 für Violine, 2 für Oboe], op. 2 und op. 5: 6 bezw. 7 Triosonaten für 2 Violinen mit Baß. Op. 3: 6 Concerti grossi, die sogenannten „Oboekonzerte"; ohne Opuszahl 5 weitere Orchesterkonzerte und 12 Concerti grossi für Streichinstrumente (1739), weiter 20 Orgelkonzerte (mit Streichorchester und Oboen, die ersten 6 als op. 4 gedruckt) und eine größere Anzahl Kompositionen für Klavier allein und Orgel allein (Suites de pièces de clavecin 1720 [8 Suiten], 1733, 1735 [6 Fugen]).

80. Händels Leben. Georg Friedrich Händel ist am 23. Febr. 1685 zu Halle a. S. geboren und am 14. April 1759 zu London gestorben. Sein Lehrer war der Organist Fr. W. Zachau in Halle. Bereits als 11jähriger Knabe bestand er in Berlin bei Hofe ehrenvoll eine Prüfung durch Arioſti und Bononcini. Diese Vorstellung am Berliner Hofe hätte leicht dem Leben Händels eine andere Richtung geben können, da der Kurfürst Händels Vater anbot, den Knaben ausbilden zu lassen; doch schlug der Vater (ein schlichter Chirurgus und Barbier, gest. 1697) die Gnade aus und behielt den Knaben unter seiner Obhut. 1703 ging der junge Künstler auf die Wanderschaft, zunächst nach Hamburg, wo er besonders mit Mattheson verkehrte, mit dem er sich aber nachher überwarf, 1706 weiter nach Italien (s. oben 76), wo er (in Venedig) die Verbindung mit dem hannoverschen Hofe anknüpfte, welche seine definitive Festsetzung in London zur Folge hatte. Der damalige Kurfürst Georg von Hannover bewilligte Händel, seinem neu engagierten Kapellmeister, Urlaub zum Besuche Londons, wo Händel bereits vor Antritt seiner Stellung, 1710, seine Oper Rinaldo mit Erfolg aufgeführt hatte, und dieser zweite Besuch führte zum dauernden Verbleib Händels in London, da er mit einigen Opern und dem „Utrechter Tedeum" die Engländer für sich begeisterte und von der Königin Anna als Kapellmeister angestellt wurde. Als um 1714 sein früherer Fürst die englische Krone erbte (Georg I.), fiel Händel vorübergehend in Ungnade, erlangte aber durch die sogenannte „Wassermusik" die königliche Gunst wieder. Die aufreibende Thätigkeit der Opernunternehmungen (vgl. 77) ruinierte die Gesundheit Händels, der ein Hüne von Konstitution war, sodaß er 1737 eine Gewaltkur in Aachen

Digitized by Google

durchmachen mußte. Auch Händel verlor wie Bach gegen das Ende seines Lebens das Augenlicht (bereits seit 1751 nahm seine Sehkraft stark ab), dirigierte aber dennoch von der Orgel aus seine Werke bis acht Tage vor seinem Tode. Händel blieb unvermählt; sein Hagenstolzentum setzt ihn wie sein ganzes in großen Zügen inmitten des erregten Weltgetriebes verlaufendes Leben mit glänzenden Einnahmen und großen Spekulationen in einen scharfen Gegensatz zu dem im vielköpfigen Familienkreise und kleinbürgerlichen Verhältnissen lebenden Sebastian Bach. Händels Werke erschienen in einer von Fr. Chrysander besorgten monumentalen Gesamtausgabe in 100 Bänden durch die Händel-Gesellschaft 1859—94. Eine würdige, leider noch nicht beendete (bis 1740 reichende) Biographie schrieb ebenfalls Fr. Chrysander (2 Bde. und 1 Halbb., 1858—67).

81. Der Höhepunkt der protestantischen Kirchenmusik. Bachs „Matthäuspassion" und Händels „Messias" bilden in ähnlicher Weise den Kulminationspunkt der protestantischen Kirchenmusik wie die Messen Palestrinas denjenigen der katholischen. Beide sind in der ursprünglich der Oper oder dem scenisch darzustellenden Mysterium verwandten Kunstgattung des Oratoriums entwachsen, aber zu riesengroßen die ganze Menschheit und Welt umspannenden Dichtungen geworden. In der Matthäuspassion ist die ganze gegenwärtig lebende Menschheit Zeuge des Leidens und Sterbens Christi, zugleich aber die Gemeinde der Seligen, längst Dahingeschiedenen, welche den Lebenden mit ernstem Mahnen die Bedeutung des Erlösertodes verkünden. In ähnlicher Weise faßt der „Messias" in einem Bilde die Verheißung, Christi Leben und Sterben und Wiederkunft am Ende der Dinge zusammen und macht die gesamte Menschheit zu Zeugen dieses Weltdramas. Beiden gemeinsam ist eine ganz eigenartige Verquickung epischer, lyrischer und dramatischer Elemente, eine Größe und Universalität der Konzeption, die beispiellos dasteht.

V.

Die Antiquierung des Generalbasses und die Entwicklung des modernen, freien Instrumentalstils.

82. Die Generalbaßlitteratur. Wie die gesamte Litteratur des polyphonen Vokalstils vor 1600 der Musikpraxis der Gegenwart durch die nicht ohne weiteres ablesbare alte Notenschrift entrückt ist, und erst allmählich durch Umschreibung in die heute übliche Notierung erschlossen werden kann, so scheidet ein anderes der gegenwärtigen Praxis fremdes Element eine große nach Tausenden von Werken und Hunderten von Komponisten zählende, ältere Kammermusiklitteratur von dem Repertoire unserer Kammermusikfreunde, nämlich die nur als bezifferter Baß notierte Klavier- oder Orgelbegleitung. Noch bis zu

Digitized by Google

Ende des 18. Jahrhunderts war eine der selbstverständlichen Forderungen, die man an die Fachbildung eines Musikers stellte, daß er den Generalbaß verstand, d. h. imstande war, ohne weiteres aus einer bezifferten Baßstimme ohne Stocken und korrekt am Klavier bezw. der Orgel a vista zu begleiten; die Organisten haben diese Fertigkeit sogar bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein gerettet. Heute ist alles, was unsere größten Konservatorien in dieser Richtung leisten, daß sie die langsame Ausarbeitung einer Baßbezifferung zum korrekten vierstimmigen Satze am Schreibtisch lehren. Bestrebungen, auch heute noch Generalbaßspieler zu erziehen, sind vereinzelt, und verdanken der neuen historisierenden Richtung ihr Entstehen, welche jene Litteratur mit Generalbaß wieder zu erschließen bestrebt ist. Es ist kaum zu hoffen, daß diese Bestrebungen allgemeine Beteiligung finden werden; doch sind sie wichtig für die Lösung der großen Aufgaben, welche der musikgeschichtlichen Forschung noch harren, da schwerlich je die weitschichtige Litteratur mit Generalbaß en bloc mit ausgearbeiteter Begleitung herausgegeben werden wird, vielmehr eine Sichtung und Auswahl des wirklich Guten notwendig ist, welche am besten und bequemsten in der Weise vorgenommen wird, daß die alten Werke in der Gestalt, wie sie uns überliefert sind, von Musikern, welche die Notierung mit ihren mancherlei Archaismen beherrschen, und solchen, welche Generalbaß spielen können, durchgespielt und auf ihren Gehalt geprüft werden. Selbst Spartierungen sind gegenüber der Größe der Litteratur wenigstens vorläufig, solange nicht eine größere Zahl Historiker gleichzeitig mit verteilten Rollen arbeiten, viel zu zeitraubend, um in absehbarer Zeit ein einigermaßen orientierendes Ergebnis zu verheißen. Da, wie gesagt, diese Litteratur mit Generalbaß sich noch durch das ganze 18. Jahrhundert hindurchzieht, so bedarf es nicht des Beweises dafür, daß dieselbe eine Menge wertvoller Schätze birgt, deren Unkenntnis für uns einen großen Verlust bedeutet. Befinden sich doch unter den noch unerschlossenen Werken sogar auch Sonaten von Bach und Händel, über deren hohen Kunstwert ein Zweifel nicht besteht! Wenn auch bei einem nicht kleinen Teile der mit einem bezifferten Baß in die Welt gesandten Werke das Akkompagnement durch Klavier oder Orgel nur eine wünschenswerte Verstärkung und nur in einzelnen Teilen ein wirklich unentbehrlicher Bestandteil ist, so z. B. in den für vier oder fünf oder gar noch mehr Instrumente gesetzten „starken Sonaten", Symphonien, Konzerten und Orchestersuiten, desgleichen in den vier- und mehrstimmigen Vokalsätzen mit Continuo, so stehen doch neben diesen durchgearbeiteten Werken sehr viele andere für nur ein Melodieinstrument (Violine, Flöte, Viola, Violoncello, Oboe) oder deren zwei, gewöhnlich in gleicher Tonlage weitab von Baß alternierende, sich kreuzende und verschlingende (meist 2 Violinen oder auch Violine und Flöte, 2 Flöten u. s. w., seltener Violine und Violoncello oder Violine und Fagott, im 17. Jahrhundert auch oft 2 Kornette u. s. w.), welche in der Gestalt, wie sie notiert vorliegen, nur einen mageren Extrakt dessen zeigen, was der Komponist meint, und einer Füllung der Mitte zwischen Diskant und Baß durchaus nicht entbehren können. Auch beinahe die gesamte Lieder-Litteratur des vorigen Jahrhunderts stellt unter die Melodie nur

Digitized by Google

einen bezifferten oder unbezifferten Baß, desgleichen sind die Kammerduette von Clari, Steffani und Martini, hochgepriesene Meisterwerke ihrer Gattung nur mit einem bezifferten Basse versehen. Legion ist die Zahl der Violinsonaten der gefeiertsten Meister (Veracini, Vivaldi, Benda, Geminiani, Giardini, Leclair, Locatelli, Pugnani, Toeschi, Tartini u. s. w.), deren vereinzelte in Neubearbeitung bekannt gewordenen Sonaten (in Davids „Hoher Schule des Violinspiels" und in den Sammlungen von Alard, Jensen u. a.) wohl das Verlangen nach Bekanntschaft mit mehreren ihrer Art wach zu zu rufen geeignet sind. Die außerordentlich große Litteratur der Triosonaten besteht zum Teil aus Werken, welche ihrer Zeit (zu Anfang des 18. Jahrhunderts) orchestermäßig besetzt wurden, d. h. der Baß von Cello und Kontrabaß (in der tiefern Oktave), auch wohl noch Fagott ausgeführt, die Oberstimme auch in der höheren Oktave mit Flöten besetzt, Werke, die mit normaler Ausfüllung durch Klavier (die Sonate de camera) oder Orgel (die Sonate de chiesa) eine ganz prächtige Wirkung machen — ich nenne z. B. die Kompositionen von E. F. dell' Abaco — alles das ist heute, wenn auch nicht tote, so doch einen tiefen Schlaf schlafende Musik, die der Wiedererweckung harrt.

83. Die Emancipation des Klaviers. Neben dieser Litteratur mit Generalbaß taucht nun etwa seit 1720 ganz allmählich die den Generalbaß verschmähende Violinmusik mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung auf, und allmählich greift die Antiquierung des Generalbasses auch auf die für mehrere Streichinstrumente oder Streich- und Blasinstrumente berechnete Kammermusik über, und schließlich verschwindet das begleitende Clavicembalo auch aus dem Orchester.

Den Anfang hat allem Anschein nach J. Seb. Bach gemacht mit seinen 6 Sonaten für Violine und obligates Klavier, 3 Sonaten für Flöte und obligates Klavier und 3 Sonaten für Gambe und obligates Klavier, die wohl sämtlich in Köthen, also vor 1722 geschrieben sind (vgl. Spitta, Bach I, S. 718). Die Anregung mag Bach die Uebertragung der Sonate von den Streichinstrumenten auf das Klavier durch Johann Kuhnau (Frische Klavierfrüchte 1696 und Biblische Historien 1700) gegeben haben. Ueberhaupt tritt aber um 1700 die speziell für das Klavier berechnete Komposition, welche wie wir sahen in England älter ist, in Frankreich und Deutschland mehr und mehr in den Vordergrund, und ist es darum nicht verwunderlich, daß ein Meister wie Bach den Anfang damit machte, das Klavier auch im Zusammenspiel mit andern Instrumenten aus der Rolle eines allzeit bereiten Dieners zu der eines würdigen Genossen emporzuheben. Daß er das wirklich zuerst gethan, ist bisher nicht nachdrücklich genug hervorgehoben worden. Die 16 Konzerte für Klavier und andere Instrumente, von denen eins (das fünfte der sogenannten „Brandenburgischen Konzerte") auch schon in Köthen entstand (für Flöte, Violine, Klavier und Orchester), bekräftigen diese künstlerische Absicht in nicht mißzuverstehender Weise. Denn während die Italiener als dem Orchester gegenübertretendes Soloinstrument durchaus nur die Violine kennen (Vivaldi) oder aber im Concerto grosso ein Ensemble mehrerer Streichinstrumente (bei Torelli 2 Violinen, bei Corelli 2 Violinen und Violoncell, das sogenannte Concertino) dem Tutti

Digitized by Google

gegenüberstellen, wobei das Clavicembalo oder die Orgel nur aus einer bezifferten Baßstimme zu akkompagnieren hat, nimmt Bach das Klavier mit ausgearbeitetem brillanten Part in das Concertino selbst auf (so auch in dem großen A-moll-Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Orchester und einem in F-dur mit 2 Flöten und Klavier), ja er stellt das Klavier allein in sieben Konzerten dem Orchester gegenüber, und in drei weiteren ein Concertino von zwei Klavieren, ja in zweien eines von drei Klavieren (D-moll, C-dur) und in einem sogar ein Concertino von vier Klavieren (A-moll, Bearbeitung eines Vivaldischen Violinkonzerts). Das Klavierkonzert wurde schnell von den Zeitgenossen aufgenommen und zunächst besonders von Bachs Söhnen, desgleichen von Dittersdorf, Haydn, Mozart, Löhlein, Schobert, J. K. Stamitz, Wagenseil kultiviert. Ob Händel durch Bachs Klavierkonzerte zu seinen Orgelkonzerten (1735, s. oben) angeregt wurde, ist nicht bekannt; jedenfalls dürfte aus den Kompositionen selbst der Einfluß nicht nachweisbar sein.

Nächst Bach erschien Jean Philippe Rameau auf dem Platze mit „Pièces de clavecin en concert“ (1741 für Klavier, Violine und Gambe), der dritte scheint der 1768 jung gestorbene Pianist Schobert gewesen zu sein, der bereits vor 1760 seine ersten Werke in Paris herausgab (Klaviersonaten, Sonaten für Klavier und Violine, op. 1, 2 und 3, Trios für Klavier, Violine und Cello, op. 6 und 8, Quartette für Klavier, 2 Violinen und Cello, op. 7, und eine Anzahl Klavierkonzerte). Auch Joh. Karl Stamitz in Mannheim (gestorben 1761) gab als op. 1, 6 Sonaten für Klavier mit Violine in Paris bei Vénier heraus.

Eine größere Anzahl Klavierkonzerte J. S. Bachs und seiner Söhne K. Ph. Emanuel, W. Friedemann und J. Christian, desgl. Rameaus oben erwähntes Werk gab H. Riemann in Bearbeitung für zwei Klaviere bei Steingräber neu heraus. Rameaus Werke erscheinen auch in Gesamtausgabe redigiert von Saint-Saëns in Paris.

84. Die Söhne Seb. Bachs. Bisher hat man angenommen, daß Bachs Söhne sich nur mit Klavierkonzerten an dem merkwürdigen Umschwunge beteiligten, welcher sich um die Mitte des Jahrhunderts in der gesamten Instrumentalmusik durch die Ausmerzung des Generalbasses vollzog. Bei den Klavierkonzerten der Söhne Bachs blieb aber, wie bei denen Bachs selbst, die Rolle des akkompagnierenden Cembalo als Bestandteil des Orchesters unangetastet (ebenso bei den andern oben genannten Komponisten von Klavierkonzerten). Wir haben sehr schöne Triosonaten von Phil. Em. Bach (für zwei Violinen und Generalbaß), die wohl der Neuherausgabe mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung wert sind (die vielleicht schönste in G-dur hat Albert Fuchs herausgegeben); aber er hat in späteren Jahren auch sechs Sonaten für Klavier, Violine und Cello (1776) und sieben Klaviersonaten mit begleitender Violine und Cello (1776 bis 1777) herausgegeben und Schreiber dieses fand in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig zwei prächtige wirkliche Streichquartette ohne Generalbaß von ihm (in G-dur und A-dur, 1773 geschrieben). Noch mehr und wesentlich früher als Emanuel hat aber Christian Bach sich an der neuen Schreibweise beteiligt. Nach Pohl (Haydn I—333) erschienen bereits 1763 in Paris seine ersten sechs Streichquartette (in der Sammlung „Symphonies périodiques“ bei Vénier) und er gab auch 30 Sonaten für Klavier, Violine und Cello, zwei Quintette für

Digitized by Google

Klavier, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello und ein Quartett für Klavier, zwei Violinen und Cello heraus. Christian Bach war um die Zeit, wo Haydn anfing bekannt zu werden, berühmter als sein Vater und als Philipp Emanuel, freilich nicht in Deutschland, das er 1754 verließ, aber in Italien, Frankreich und England. In der Thomasschulbibliothek zu Leipzig erhaltene Quartette (vierstimmige Symphonien) aus der Mailänder Zeit Chr. Bachs (1754—59) beweisen, daß derselbe nicht nur an der Beseitigung des Generalbasses mitgeholfen, sondern zugleich auch die ausgebildete Sonatenform mit einem regelrechten Durchführungsteil mitgeschaffen hat. Spezialstudien über diesen, bisher allzusehr über die Achsel angesehenen Komponisten werden denselben vielleicht zu ungeahnter Größe wachsen lassen.

85. Die Beseitigung des Generalbasses in der Orchestermusik. Hält man an den zwei Hauptgesichtspunkten für die Charakterisierung der um 1750 geschehenen Wandlung des Stils der Instrumentalmusik fest: erstens Ausbildung des Klaviers zum gleichberechtigten Partner der anderen Instrumente in der Kammermusik mit paritätischer Beteiligung an der thematischen Arbeit durch die Niederschrift des Komponisten, und zweitens Ausscheidung des akkompagnierenden Klaviers aus der Orchester- und Kammermusik, so sind aber noch einige weitere Komponisten namhaft zu machen, welche nach seiten dieser zweiten Neuerung thätig gewesen sind. Schreiber dieses fand — wieder in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig — eine ganze Reihe sogen. französischer Ouvertüren (Orchestersuiten, bis zu zwölf Stimmen) von Joh. Friedrich Fasch, davon fünf von Joh. Seb. Bach eigenhändig in Stimmen geschrieben (!), welche bis auf zwei des Generalbasses entbehren und in der Freiheit der Erfindung und gesamten Faktur Haydn auffallend nahe stehen.

Joh. Friedrich Fasch, der Vater des bekannten Begründers der Berliner Singakademie, ist am 15. April 1688 zu Buttelstädt bei Weimar geboren und starb den 15. Dezbr. 1758 in Zerbst. Er besuchte unter Kuhnau die Thomasschule zu Leipzig, begründete als Student ein Collegium musicum, studierte später noch bei Graupner und Grunewald, war 1721 Kammerkomponist des Grafen Morzini auf Lukavec (demselben, der später Haydn engagierte), und wurde 1722 Hofkapellmeister in Zerbst. Von seinen Kompositionen, welche sehr geschätzt wurden, ist nichts gedruckt.

Von den Ouvertüren Faschs haben mehrere nicht Tanzstücke, sondern wie die ersten kleinen Symphonien Haydns, kleine freierfundene Andante- und Allegrosätze als Suite, welche teilweise die klar ausgeprägte Sonatenform zeigen. Faschs Satz ist durchaus frei von der Leerheit der Mittellage der Generalbassisten, und er muß unbedingt als einer derjenigen angesehen werden, welche den Generalbaß beiseite schieben halfen. Auch Joh. Agrell (Symphonien) in Kassel, Johann Karl Stamitz (Symphonien, Klavierkonzerte) und Christian Cannabich in Mannheim (Quartette, op. 1 u. 5 und Symphonien), Pierre van Maldere in Brüssel (Quartette 1757, Symphonien 1759) und Franz Joseph Gossec in Paris (Symphonien) müssen als Vorläufer Haydns betrachtet werden.

86. Mozart und Boccherini. Neben Haydn als Zeitgenossen und Repräsentanten der fertigen Reform aber nicht als Nachfolger Haydns sondern selbständig stehen Mozart und Boccherini.

Mozart erscheint als sechsjähriger Knabe (1763) mit den ersten Sonaten für Klavier und Violine und als achtjähriger (1765) mit den ersten Symphonien; es liegt wohl

Digitized by Google

nahe, anzunehmen, daß auch schon sein Vater Leopold Mozart, von welchem der Breitkopfsche Katalog von 1762 die Anfänge von 18 Symphonien mitteilt, zu den Begründern des neuen Stils gezählt werden muß. Für den Sohn ist die Schreibweise für Klavier mit Instrumenten und ohne Generalbaß bereits eine völlig selbstverständliche Sache.

Luigi Boccherini geb. 19. Febr. 1743 zu Lucca, gest. den 28. Mai 1805 in Madrid, erscheint 1768 mit seinen sechs Quartetten op. 1 (Paris, Vénier) als ein fertiger Künstler von ausgesprochenster Eigenart. Bereits 1769 zieht er nach Madrid, wo er bis zu seinem Tode bleibt. Boccherini ist ganz speziell Kammermusikkomponist, schreibt von Anfang an ohne Generalbaß und zeigt ein Raffinement des Satzes, ein reizvolles Spiel mit dynamischen Nuancen mit genauester Vorschrift, wie es Haydn und Mozart auch später nicht kultiviert haben. Boccherini steht mit seinen 91 Streichquartetten, 125 Streichquintetten und 54 Streichtrios als eine fast unbegreifliche Einzelerscheinung zwischen seinen Zeitgenossen, von keinem beeinflußt, aber auch selbst nicht Schule bildend. Seine leider selten gewordenen Werke sind heute noch durchaus neben Haydn und Mozart lebensfähig. Durch eine seltsame Schickung sind dieselben bisher in einer nicht erklärbaren Weise vernachlässigt worden und bis auf ein paar Kleinigkeiten nicht neu gedruckt.

87. Der galante Stil. Man hat den im 18. Jahrhundert aufgekommenen neuen Instrumentalstil den „galanten" genannt und denselben in Gegensatz gestellt zu dem bis zu Händel und Bach inklusive gepflegten strengen Stile, welcher mehr oder weniger rigoros eine bestimmte Stimmenzahl festhält, während der galante Stil beliebig die Stimmzahl vermehrt und vermindert, Stimmen fallen läßt, neue einführt u. s. w. Der galante Stil ist nichts anderes, als der von Frankreich aus sich verbreitende, an den Lautenstil anlehnende Klavierstil, der freilich einigermaßen gegen den vorerst in Deutschland allein dominierenden Orgelstil absticht. Welche Bewandtnis es mit dem Lautenstile hatte, ist früher gesagt (vgl. 44). Insbesondere ist François Couperin (1668 bis 1733) der Repräsentant dieses echten Rokokostils der Klaviermusik (Pièces de clavecin, 4 Bücher 1713—1730). Wie groß das Ansehen dieser sich schnell verbreitenden Schreibweise wurde, geht zur Genüge daraus hervor, daß selbst ein Sebastian Bach, der große Repräsentant des Orgelstils in der Klavierlitteratur, sich denselben zu eigen zu machen suchte, und in seinen französischen Suiten denselben auf seine Art reproduzierte. Auch Johann Mattheson in Hamburg machte die Manier nach, in noch ausgesprochenerer Weise aber K. Ph. Emanuel Bach in seinen zahlreichen Kompositionen für Klavier allein (seit 1742 eine große Zahl von Sonaten [mit veränderten Reprisen 1759, für Kenner und Liebhaber 1779—87, 6 Hefte zu je 6 Sonaten] und Solos [Rondos, Phantasien 2c.]).

Karl Philipp Emanuel Bach ist am 8. März 1714 zu Weimar geboren und am 14. Dez. 1788 in Hamburg gestorben, ging nach Frankfurt a. O., um Jura zu studieren, widmete sich aber bald ganz der Musik, siedelte 1738 nach Berlin über, wo er 1740 Kammercembalist Friedrichs d. Gr. wurde. 1767 folgte er einem Rufe nach Hamburg als städtischer Musikdirektor (Nachfolger Telemanns). Sein Leben und das seiner Brüder beschrieb K. H. Bitter: „K. Ph. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder" (1868). Außer vielen Instrumentalwerken schrieb Ph. E. Bach auch eine große Menge Kirchenmusik (22 Passionen, viele Kantaten 2c.).

Emanuel Bachs Bedeutung für die Entwicklung des modernen Stils wird wohl im allgemeinen überschätzt, woran die Verwechselung der drei berühmtesten Bache mit schuld sein mag (der Vater, Ph. Emanuel und Joh. Christian). Eine gewisse Sprödigkeit und Trockenheit ist der Mehrzahl seiner Klavierkompositionen eigen, die deshalb trotz mehrfacher Versuche der Wiederbelebung sich nicht haben wieder einbürgern können. Doch ist ihnen gelegentlich Humor und Laune eigen,

Digitized by Google

aber keineswegs mehr als den Kompositionen Domenico Scarlattis (1685—1757), dessen „Sonaten" genannte einsätzige Klavierstücke sehr verbreitet und sehr geschätzt waren, und noch heute vielmehr durch ursprüngliche Frische wirken als die Kompositionen Emanuel Bachs.

88. Ph. E. Bachs mehrsätzige Klaviersonaten. Der von den Zeitgenossen (Haydn, Mozart) bereits konstatierte große Einfluß Ph. E. Bachs auf die Entwicklung der Klaviermusik beruht wohl im wesentlichen auf der schon durch Kuhnau und J. Seb. Bach angebahnten und durch Ph. Emanuel Bach aufgenommenen und konsequent durchgeführten Verbindung mehrerer selbständig abgeschlossenen Stücke verschiedenen Charakters zu mehrsätzigen Sonaten, deren Mittelsatz in einer kontrastierenden Tonart steht, also durch Feststellung der noch heute allgemein accreditierten cyklischen Form auch für die Klaviermusik (für die Violinmusik stand dieselbe bereits vor seiner Zeit fest). Diese neue cyklische Form verdrängte nun schnell ganz und gar die vorher über ein Jahrhundert herrschende der Suite (Partie), gegenüber welcher sie mancherlei Vorzüge besaß. Die Suite hat während der ganzen Dauer ihrer Herrschaft daran festgehalten, nur Stücke in derselben Tonart aneinanderzureihen, sodaß zur Kontrastierung der Sätze gegen einander nur verschiedene Taktart und anderweite Unterschiede der Charakteristik dienten; höchstens wurde die Ersetzung der Durtonart durch die Molltonart desselben Grundtons oder umgekehrt gelegentlich eingeführt. In den Sonaten der Kammermusikkomponisten vor 1700 ist dagegen das Auftreten der Paralleltonart schon häufiger zu finden, und deren Vorgang ist unbedingt dieser Fortschritt der Klaviersonate zuzuschreiben. In der Suite, die ursprünglich nur aus Tanzstücken bestand, überwiegen diese auch bis zu Ende ihrer Herrschaft. In die Sonate sind dieselben erst durch die Abwendung von der Suitenkomposition gekommen. Die endliche vollständige Vermengung beider erfolgte durch die Symphonie.

89. Die Symphonie. Im 17. Jahrhundert nannte man Symphonie (Sinfonia) besonders die meist nur kurzen, in der Regel ohne viel Kunst überwiegend im Satz Note gegen Note geschriebenen Einleitungen von Kirchenstücken (Kantaten, Konzerten) und Opern. Doch fand mehr und mehr die reicher entwickelte Sonate (Kanzone) mit ihren Taktwechseln und vielen motivisch selbständigen Teilen (die aber ohne längere Pausen ineinander übergingen) auch Eingang in die Oper. Falsch ist dagegen die Vorstellung, daß die Operneinleitung irgendwie in besonderer Weise die Entwickelungsstätte der Symphonie gewesen ist. Bis in die Zeit des Auftretens der Haydnschen Symphonie ist die Operneinleitung nichts anderes gewesen als eine Art der Verwendung der übrigens außerhalb der Bühne gepflegten Sonatenform. Gegenüber den gewöhnlich dutzendweise als besondere Werke gedruckten Sonaten und (um 1700) Konzerten für eine kleinere oder größere Zahl von Instrumenten, Werken, die meistens viel weiter ausgeführt und reicher gestaltet sind, kommen die Operneinleitungen nur in zweiter Linie in Betracht. Höchstens kann zugegeben werden, daß in der einer Oper vorangestellten Sonate der Komponist den Hörern nicht mit ernsthafter Arbeit kommen, wenigstens ihre Geduld nicht auf eine härtere Probe stellen durfte; dadurch war sowohl

Digitized by Google

Jean Philippe Rameau,

geb. 25. Sept. 1683 in Dijon,
geſt. 12. Sept. 1764 in Paris.

Digitized by Google

Christoph Gluck

Christoph Wilibald Gluck,

geb. 2. Juli 1714 in Weidenwang bei Berching (Mittelfranken),

geſt. 15. Nov. 1787 in Wien.

Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Beschränkung in der Anzahl der Teile als eine gewisse, das große Publikum ansprechende leichtere Gebarung geboten. Von einzelnen Opernsymphonien (z. B. von Händel) sind uns sogar Sätze überliefert, die angehängt wurden, wenn sie nicht vor der Oper, sondern im Konzert gespielt wurden.

90. Die Konzertform. Zu Ende des 17. Jahrhunderts trat neben die Sonate und Suite das Konzert, in welchem die Reduktion der Zahl der Sätze auf drei bald allgemein wurde, was wohl in der größeren Ausdehnung der Sätze seinen nächsten Grund hatte. Die eigentümliche Form der Konzerte, besonders der ersten Sätze derselben, ein Hauptthema im Verlaufe des Satzes mehrere Male in verwandten anderen Tonarten auftreten zu lassen (am Schluß wieder in der Haupttonart) und dazwischen freie Episoden einzuschieben, in denen das Soloinstrument oder die Soloinstrumente sich mehr oder minder improvisationsartig mit allerlei Figurenwerk produzieren, bedeutet gegenüber dem zerstückten Wesen der älteren Sonaten einen Fortschritt nach Seite der thematischen Einheitlichkeit. Die Solo-Episoden aber müssen als eine wichtige Vorbereitungsstufe des freien Stiles des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Die Gewöhnung an diesen Wechsel kernig-thematischen und mehr hingeworfen arabeskenhaften Wesens führte in der That ganz natürlich zu der lockeren Schreibweise über, welche die gesamte Faktur der nachbachschen Kunst zeigt. Bach's „Italienisches Konzert" ist geeignet, das zu belegen; Bach hat darin Tutti und Soli, alles einem und demselben Instrument (dem Klavier) übertragen und doch ist die Struktur deutlich kenntlich geblieben. Die Folgezeit hat die Eigentümlichkeit der Konzertform, die Wanderung des Hauptthemas durch andere Tonarten, aufgegeben und auch für Konzerte die inzwischen ausgebildete, im engeren Sinne sogenannte Sonatenform angewendet.

91. Die Sonatenform. Die Herkunft dieser alle andern Formen bald in den Hintergrund drängenden Form ist noch immer nicht völlig aufgeklärt. Daß wir dieselbe aber nicht der italienischen Opernsymphonie verdanken, steht fest. Denn diese hatte von Hause aus durchaus die mehrgliedrige alte Sonatenform, mit Wechsel zwischen fugiertem und akkordischem Wesen und Taktwechsel. Dagegen wächst die gewiß mit Unrecht sogenannte Sonatenform direkt aus der zweiteiligen Liedform heraus. Charakteristisch ist für dieselbe durchaus die Reprise, die Wiederholung des ersten von Dur zur Dominante oder von Moll zur Parallele modulierenden Teils, und im zweiten Teile nach mehr oder minder langem Aufenthalte in fremden Tonarten die Heimkehr zur Haupttonart. Diese Form reicht in einfachster Ausführung bis tief ins 17. Jahrhundert zurück und verwischt sich erst in der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne, weil diese noch nicht diese Modulationsordnung als normal ansieht, sondern mehr zufällig solche Wege geht. Diese Form ist es, welche auch Domenico Scarlattis „Sonaten" haben. Die deutliche Abgliederung eines zweiten Themas in der neuen Tonart vor der Reprise, desgleichen der Anfang des zweiten Teils mit einer mehr oder minder transponierten Verarbeitung des motivischen Materials des ersten Teils (Durchführung), die an dieselbe anschließende getreue Wiederkehr des ersten Haupt-

Digitized by Google

gedankens in der Haupttonart mit Vermeidung der Modulation und daher mit Versetzung des eventuellen zweiten Themas in die Haupttonart, sind bereits weitere Vervollkommnungen und Weitungen der Form, welche selbst bei Ph. E. Bach nicht überall nachweisbar sind und doch schon vor ihm vorkommen. Wieder sind es die italienischen Violinisten, welche hier vorangegangen sind. Zwar hat bereits Seb. Bach in dem für Klavier allein geschriebenen 2. Satze der 6. Sonate für Klavier und Violine (von 1722) diese Form gefunden (E moll, vor der Reprise Modulation nach G dur, 24 Takte; dann 20 Takte wirkliche Durchführung, worauf der Anfang wiederkehrt mit Vermeidung der Modulation, 19 Takte — ein zweites Thema ist nicht nachweisbar). Auch die von Ferd. David herausgegebene und bearbeitete C moll-Violinsonate von Francesco Geminiani (1716) hat in dem weitausgeführten Schlußsatze dieselbe Form (C moll, vor der Reprise Modulation nach Es dur, 59 Takte; dann 62 Takte Durchführung und folgende Wiederkehr des Hauptthemas und Schluß in der Haupttonart, 37 Takte; ein zweites Thema ist auch hier nicht zu erkennen). Bach wie Geminiani wiederholen auch den zweiten Teil. Näher kommt der voll ausgebildeten Sonatenform der Schlußsatz der ebenfalls von David herausgegebenen G moll-Sonate von Pietro Locatelli, da derselbe ein deutlich heraustretendes zweites Thema hat (Takt 9—13 in D moll); die Durchführung ist allerdings kurz (8 Takte Allegretto $\frac{12}{8}$), aber die Wiederkehr des ersten Thema und und die Transposition des zweiten in die Haupttonart sind sehr streng. Ganz einwandfrei steht aber die vollentwickelte Sonatenform da in der von Schreiber dieses herausgegebenen H dur-Sonate op 6 III Locatellis (1737) und zwar sowohl im ersten als im zweiten Satze. Gewiß werden sich noch mehr italienische Violinsonaten beibringen lassen, in denen die Form ebenso klar dasteht. Daß einige Suitensätze J. Fr. Fasch's ebenfalls die Sonatenform voll entwickelt zeigen, wurde bereits betont. Die Frage, wer den entscheidenden Schritt gethan, diese bereicherte Liedform in die Orchestersymphonie herüberzunehmen, bleibt noch zu lösen; Philipp Emanuel Bach, der sie an die Spitze der Klaviersonate stellte, hat sie in seinen Symphonien und Quartetten nicht, wohl aber Joh. Christian Bach in den bereits erwähnten kleinen Symphonien. Jedenfalls wird bei den oben namhaft gemachten vorhaydnschen Symphoniekomponisten diese Ersetzung der früheren Ordnung des ersten Symphoniesatzes entstanden sein.

92. Der moderne freie Instrumentalstil. Der moderne freie Instrumentalstil unterscheidet sich von dem älteren streng gearbeiteten noch weiter in etwas, das freilich nicht leicht in Worte zu fassen ist. Während nämlich in der älteren Schreibweise entweder ein Thema durch die Stimmen wandert (Fugierung), wechselnd die einzelnen Stimmen zu Wortführern machend, oder aber eine Stimme souverän die Melodie führt und die andern harmonisch ergänzend oder kontrapunktisch sekundierend in untergeordneter Stellung verharren, zieht der neue freie Stil alle Stimmen zur Mitwirkung an der Themenbildung selbst heran; der Unterschied von Hauptstimme und Nebenstimme existiert eigentlich nicht mehr und die Stimmen kommen als Einzelstimmen überhaupt nicht in Betracht. Bald werfen die Stimmen einander

Digitized by Google

Motive zu, wie im munteren Dialog, bald treten sie zum Unisono zusammen, oder ein weit ausholender Gedanke greift beliebig aus einer Stimmlage in eine fernabliegende andere durch ganz andere Instrumente vertretene Lage über, oder die nach einander einsetzenden Stimmen bilden durch ihre Anfangstöne, die liegen bleiben oder anderweit fortschreiten, thematische Konturen, kurz der gesamte in Bewegung gesetzte instrumentale Apparat erscheint als ein einziger festgefügter und doch feingegliederter schmiegsamer Organismus, jederzeit fähig, sich auszudehnen und zusammenzuziehen, sich in eine Mehrheit von lebensvollen Einzelwesen zu zerlegen und wieder in eine kompakte Masse zu einigen. Es ist leicht zu erkennen, daß alle die Errungenschaften der vorausgehenden Epoche in diesem Stile unverloren sind; aber die absolute Polyphonie wie die absolute Monodie erscheinen nun als beschränkte Einzelmöglichkeiten, als durch eine universellere Art der Disposition überbotene, weil in diesen mit inbegriffene Beschränkungen des künstlerischen Ausdrucks. Im Rahmen des neuen Stils erscheint ebenso das solistische Gebaren eines einzelnen Instruments als ein lästiges Sichvordrängen, wie die strenge Rollenverteilung von einer beschränkten Anzahl von Stimmen als eine Art Pedanterie empfunden wird. Deshalb mußte die Fuge alten Stiles absterben und konnte nur durch eine Art Renaissance, ein Sichwiederversenken in den Stil einer vergangenen Zeit, später wieder aufgenommen werden, ohne aber wieder zu einer dominierenden Stellung zu gelangen; die fugenartige Arbeit hat dagegen ihre rechte Stelle im Durchführungsteile der Sonatenform. Die Vokalfuge wird niemals ihre Lebensfähigkeit einbüßen, da sie ein logisches Ergebnis der Stimmeinsätze mit gleichen Textworten ist. Aber auch das längere Zeit fortgeführte Solo eines einzelnen Instruments ist in dem neuen freien Stile nicht stilgerecht und daher in den reinen Formen der Orchester- und Kammermusik verpönt. Im Streichquartett und der Symphonie hat es keine Stelle und bringt bereits die Sonate für zwei oder drei Instrumente in Gefahr, den Stil zu verleugnen. Die Verkennung dieses Sachverhaltes hat nicht lange nach dem Aufkommen des modernen freien Stiles vorübergehend zu den heute längst als Verirrungen erkannten Formen der Sonate für Violine mit begleitendem Klavier oder gar für Klavier mit begleitender Violine und für Streichquartett mit Prinzipalvioline (Solovioline) u. s. w. geführt. Nur wo das Solo als eigentlicher und alleiniger Hauptinhalt sich direkt vorstellt (im Konzert, Konzertstück ꝛc.), ist es natürlich jetzt wie immer unanfechtbar.

VI.

Die Regeneration der Oper durch die Rückkehr zur Natur.

93. Die Schablonenoper. Die einseitige Richtung auf Entfaltung scenischen Prunks und Schaustellung der Künste der Gesangsvirtuosen hatte die Oper in den ersten anderthalb Jahrhunderten ihres Bestehens immer mehr von den edlen Zielen der Florentiner Schöpfer der

Digitized by Google

Kunstgattung abgeführt; die Handlung war schließlich nur mehr ein mittelmäßig motivierter Vorwand für die Aneinanderreihung schmachtender Liebes- oder wutschnaubender Rache-Arien. Die bekanntesten Namen aus der Weltgeschichte und Sage figurierten immer wieder auf den Titeln, die Textbücher derselben Dichter gingen trotz ihres geringen poetischen Wertes durch die Hände von Dutzenden verschiedener Komponisten, von denen aber im Grunde keiner mehr als die andern versuchte, wirkliche Charakteristik zu entwickeln, die Helden oder Heldinnen von einander zu unterscheiden oder gar dem einzelnen Werk ein individuelles Gepräge zu geben. Alles war schließlich Schablone geworden in einem so hohen Grade, daß man ungestraft ganze Partien aus einer Oper in eine andere hinübernehmen, ja aus Bruchstücken älterer Opern neue mit anderem Text zusammenstellen konnte. Solche Operpasteten (Pasticcio ist der gang und gäbe Name dieser Lappenstücke) sind zur Zeit der Blüte der neapolitanischen Schule durchaus nichts Ungewöhnliches und mußten oft genug als Pseudonovitäten zur Anlockung des Publikums dienen. Einen breiten Raum nahmen neben diesen musikalischen Haupt- und Staatsaktionen die Huldigungsstücke (Serenaden) zu fürstlichen Geburtstagen oder Thronbesteigungen, Vermählungsfeierlichkeiten ꝛc. ein, plump schmeichelnde Allegorien, in denen der ganze Olymp mitsamt den Musen zur Verherrlichung der Tugenden der zu feiernden Persönlichkeit citiert wurde. Eine dritte, kaum minder stereotype Kategorie bildeten die verliebten Schäferspiele (Pastorales). Durch das Zerbröckeln in immer mehr für sich abgeschlossene Einzelnummern der Form der Arie mit vorausgeschicktem Recitativ, zwischen welchen sich höchstens einmal ein kleiner Dialog in recitativischer Form einschob, gingen auch die letzten Unterschiede verloren, welche die verschiedenen Sujets hätten bedingen müssen, und eine klägliche Uniformität beherrschte die gesamte Kunstgattung.

94. Die Opera buffa. Da wirkte wie ein erfrischender Tau die gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts sich bemerkbar machende Pflege des komischen Elementes, welche zunächst zur Entstehung der komischen Oper, in der Folge aber zu einer durchgreifenden Regeneration der gesamten Opernkomposition führte. Komische Figuren waren auch der älteren Oper nicht fremd und sind besonders in Cestis Opern gelegentlich als wirksames Kontrastelement zu konstatieren. Dieselben verschwanden in der alles nivellierenden Schablonenoper um 1700 vollständig, fanden aber in den wenig später auftretenden Intermedien eine gesonderte Pflege. 1723 erschien in Amsterdam eine zweibändige Sammlung solcher als Divertissements zwischen die einzelnen Akte einer Tragödie oder einer ernsten Oper eingeschobenen komischen Intermezzi. Unzweifelhaft war dies das unaufhaltsame Vordringen eines volkstümlichen Elements, einer gesunden Reaktion gegen die Unnatur des gestelzten Pathos und des aller Wahrheit des Ausdrucks entbehrenden Koloraturwesens, wie schon daraus hervorgeht, daß der Schöpfer des neuen Genres, Nicolo Logroscino (1700—1763), seine Intermedien durchaus im neapolitanischen Dialekt(!) schrieb. Diese Intermedien bildeten eine von der Handlung des Stückes, in welches sie eingeschoben wurden, vollständig unabhängige scherzhafte zweite Handlung, welche sich mit jener umschichtig aktweise

Digitized by Google

abspielte. Durch Loslösung dieser Intermedien aus ihrer unnatürlichen Verstrickung mit einer fremden ernsten Handlung und separate Vorführung stand die Opera buffa mit einem Mal fertig da. Nur von drei solchen Stücken Logroscinos sind die Titel bekannt („Il governatore", „Il vecchio marito" und „Tanto beno che male"). Ueber Neapel hinaus machte ein solches Intermezzo von Giovanni Battista Pergolesi „La serva padrona" (1734, für nur drei Personen, nur vom Streichorchester begleitet) großes Aufsehen und wird als die erste wirkliche komische Oper gefeiert. Vermutlich waren Logroscinos Stücke von allzu lokaler Färbung oder auch zu derb, um sich verbreiten zu können (auch Pergolesi schrieb einige Stücke im neapolitanischen Dialekt, die sich gleichfalls nicht verbreiteten), während die „Serva padrona" durch Anmut und Grazie ausgezeichnet ist.

Der allzu jung gestorbene Giovanni Battista Pergolesi, geb. 4. Januar 1710 zu Neapel, gest. 17. April 1736 zu Pozzuoli, ist außer der „Serva padrona" besonders durch sein „Stabat mater" für Sopran und Alt mit Streichorchester berühmt, ein Werk, das sich noch heute allgemeiner Wertschätzung erfreut; er schrieb aber noch eine ganze Reihe kirchlicher Werke (zwei doppelchörige Messen und drei andere zu 2, 4 und 5 Stimmen, Messensätze und Motetten u. a.), sowie im ganzen 13 Opern und ein Oratorium. Vgl. H. M. Schletterer „G. B. Pergolesi".

Die Opera buffa (so nannte man nunmehr das verselbständigte Intermedium) erforderte ganz andere Gesangskräfte als die Opera seria (wie die alte Schablonenoper nunmehr hieß). Sogleich von Anfang verschmäht sie die Kastraten und legt mehr Wert auf die bisher zurückgesetzte Tenor- und Baßstimme. Eine hochbedeutsame Neuerung brachten ebenfalls Logroscinos komische Opern, nämlich das „Finale", die Vereinigung einer größeren Anzahl Personen zu einer effektvollen Ensemblescene bei den Aktschlüssen. Der Uebergang dieser Neuerung in die seriöse Oper ließ nicht lange auf sich warten und bedeutete eine wesentliche Bereicherung derselben, der besonders Piccini seine großen Erfolge verdankte.

Schnell griffen die Zeitgenossen den neuen Stil — denn um einen solchen handelte es sich — auf und die meisten Opernkomponisten teilten nunmehr ihre Arbeit zwischen der Opera seria und Opera buffa (N. Jommelli, Pietro Guglielmi, Nicola Piccini, Antonio Sacchini). Das sprudelnde Leben der komischen Oper mit ihren witzigen Dialogen und launigen Verwicklungen mit überraschenden Entwicklungen zeigte wieder einmal Fähigkeiten der Musik, die fast in Vergessenheit geraten waren seit den Zeiten der a cappella-Tanzlieder, Falas, Villanellen und Justinianen, für welche die neue Zeit keinen Ersatz gebracht hatte. Und so groß war die Wirkung dieser lustig plappernden damigelle und dieser zornig polternden Alten, daß binnen wenigen Jahrzehnten in aller Zungen Ländern dieselbe Rückkehr zur harmlosen Fröhlichkeit und ungeschminkten Natur sich Bahn brach.

95. Buffonisten in Paris. Bereits im Jahre 1752 zog eine wohlgeschulte italienische Buffonistentruppe in Paris ein und elektrisierte mit Pergolesis „La serva padrona" und „Il maestro di musica", die noch fast unverändert auf dem Standpunkte der Lullyschen Ballettoper stehen gebliebenen Franzosen derart, daß ein förmlicher Kampf entstand zwischen den konservativen Anhängern der etwas steifleinen gewordenen Nationaloper und den begeisterten Parteigängern des neuen Stiles. Zwar hatte

Digitized by Google

Frankreich in Jean Philippe Rameau noch einmal einen bedeutenden Opernkomponisten erzeugt, der Lullys Prinzipien festhaltend, aber durch die italienischen Meister doch einigermaßen nach Seite einer etwas dünnflüssigeren Melodik beeinflußt, das Repertoire erneuerte. Aber trotz starker Begabung für das Launige und Humoristische, welche seine Klavierkompositionen darthun, vermochte derselbe doch nicht die auf dem hohen Kothurne daherstolzierende Oper Lullyscher Tradition in andere Bahnen zu führen, wie schon ein Blick auf die Titel seiner Opern lehrt („Hippolyte et Aricie", 1733, „La Indes galantes", 1735, „Castor et Pollux", 1737, „Les fêtes d'Hébé", 1739, „Dardanus" 1739, „Les fêtes de Polyhymnie", 1745, „Le temple de la gloire" u. s. w.; eine Anzahl dieser Werke erschienen in Neuausgabe in den „Chefs d'oeuvre de l'opéra français" bei Breitkopf und Härtel). So war es denn nicht verwunderlich, daß, als die Italiener wieder abziehen mußten (1754), die Franzosen bereits ihre eigene komische Oper hatten.

96. Das französische Singspiel. Den Anfang machte bereits 1752 Jean Jacques Rousseaus „Dorfwahrsager" („Le devin du village"), ein überaus einfaches Singspiel, das zuerst bei Hofe, aber 1753 auch im Opernhause gegeben wurde. 1753 folgte „Les troqueurs", nach einer Erzählung Lafontaines, gedichtet von Vadé mit Musik von Antoine Dauvergne, 1754 des Marquis d'Offremont Komposition von Anseaumes „Bartholde à la ville", einer Nachbildung von Legrenzio Vincenzo Ciampis 1747 zuerst in Venedig gegebenem „Bertoldo alla corte", welches auch fernerhin noch mehrfach nachgeahmt wurde, zuerst von Charles Simon Favart mit „Ninette à la cour", welche mit Musik von Egidio Romoaldo Duni bereits 1754 in Paris aufgeführt wurde. Duni, damals an dem (ganz französischen) Hofe in Parma lebend, ging, veranlaßt durch den Sensationserfolg dieses Singspiels nach Paris und brachte dort noch eine ganze Reihe weiterer komischen Opern auf Favartsche, Anseaumesche und andere Texte heraus („Le peintre amoureux de son modèle", „Les chasseurs et la laitière", „Nina et Lindor", „Les moissonneurs" u. s. w. bis 1770), sodaß er als der eigentliche Schöpfer der französischen komischen Oper (Operette) gelten muß. Die bedeutendsten Repräsentanten der ersten Epoche der französischen komischen Oper sind sodann Fr. André Danican Philidor („Le maréchal ferrant", 1761, „Sancho Pança", 1762, „Le bûcheron [= Les trois souhaits]", 1763, „Le sorcier", 1764, „L'amant deguisé", 1768, „Le jardinier supposé", 1769, „Les femmes vengées", 1775 u. a.), der aber zugleich auf dem Gebiete der großen Oper erfolgreich arbeitende Pierre Alexandre Monsigny („Les deux indiscrets" 1759, „Le maître en droit" und „Le Cadi dupé", 1760, „On ce s'avise jamais de tout", 1761, „Le roi et le fermier", 1762, „Rose et Colas", 1764, „Aline reine de Golconde", 1766, „Le déserteur", 1769, „Felix" [L'enfant trouvé], 1777, u. a.) und André Ernest Modeste Grétry („Le Huron", 1768, „Le tableau parlant", 1769, „Zémire et Azor", 1773, „La rosière de Salency", 1775, „La fausse magie", 1776, „Les événements imprévus", 1777, „Richard Coeur de Lion", 1784, u. s. w.). Uebri-

Digitized by Google

gens hatte Paris längst vor dem Gastspiele der Buffonisten, dem Namen nach eine Opéra comique, nämlich in den Jahrmarkttheatern (Theatres des foires) mit ihren Possenstücken mit Musikeinlagen (Vaudeville), welche gegen Zahlung einer Entschädigung bereits 1714 von der Großen Oper die Erlaubnis erkauft hatten, sich Opéra comique zu nennen. Die 1716 vom Herzog von Orleans ins Leben gerufene privilegierte Comédie italienne erzwang zwar 1744—52 die Schließung dieser kleinen Theater und suchte nach dem Erfolge der Bussonisten die neuentstehende Kunstgattung für sich zu gewinnen, setzte auch 1759 nochmals die Schließung der Jahrmarktstheater durch, doch nur, um ihrerseits gänzlich zur französischen komischen Oper umgewandelt zu werden. 1762 wurden beide unter dem Namen Comédie italienne thatsächlich verschmolzen und 1783 fiel auch der Name zu Gunsten des richtigeren Opéra comique.

97. Die Operette in Deutschland. Nach Deutschland fand sowohl die italienische Opera buffa als die ihr entsprossene französische Operette bald ihren Weg; erstere hatte natürlich an sämtlichen italienischen Operntheatern sofort eine Heimstätte, z. B. kam die „Serva padrona“ Pergolesis bereits 1748 am preußischen Hofe zu Potsdam zur Aufführung. Die französische Operette fand ihren Weg zuerst nach Wien, wo kein geringerer als Gluck eine Anzahl der Favartschen, Anseaumeschen und Sedaineschen ꝛc. Texte neu komponierte („Les amours champêtres“, 1755, „Le Chinois poli en France“ und „Le deguisement pastoral“, 1756, „La femme esclave“ und „L'île de Merlin“, 1758, „L'ivrogne corrigé“, 1760, „Le cadi dupé“ 1761, „On ne s'avise jamais de tout“, 1762, und „La recontre imprévue“ [„Die Pilgrime von Mekka“], 1764). Die älteste Operette in deutscher Sprache ist wohl die ganz vereinzelte von Josef Haydn „Der neue krumme Teufel“ (Wien, Ende 1751 oder Anfang von 1752, Text von Jos. Kurz nach Lesages „La diable boiteux“); leider ist die Musik derselben nicht erhalten. Mozart komponierte 1768 das von Schachtner übersetzte Favart'sche Singspiel „Bastien und Bastienne“ und schrieb in demselben Jahre seine erste Opera buffa „La finta semplice“. Aber vor Mozart hatte in Leipzig das deutsche Singspiel selbständig sich zu entwickeln begonnen. Die erste Anregung dazu kam merkwürdigerweise weder von seiten der italienischen Opera buffa noch von seiten der französischen Opéra comique, sondern aus England durch die Ballad-farce (eine Art Vaudeville) „The devil to pay“ („Der Teufel ist los“) von Charles Coffey, welche mit Couplets (Ballads) von Lord Rochester, C. Cibber u. a. 1731 in London Furore machte (2 Teile: 1. „The wives metamorphosed“ [„Die verwandelten Weiber“], 2. „The merry cobbler“ [„Der lustige Schuster“]). Diese Stücke wurden erstmalig mit den englischen Melodien 1743 in Berlin, dann bearbeitet von Chr. Fel. Weiße mit Musik von Standfuß 1752 in Leipzig (der 1. Teil) und 1759 in Lübeck (der 2. Teil) von der Koch'schen Truppe aufgeführt und gelangten zu großer Beliebtheit. 1766 unternahm Johann Adam Hiller eine neue Komposition des ersten Teiles und brachte bereits 1768 auch den zweiten Teil (auch Fr. Aug. Weber 1775—76, Fr. Andr. Holly, Anton Schweitzer, Philidor [La diable à quatre] und eine ganze Reihe Italiener komponierten in der

Digitized by Google

Folge komische Opern über dasselbe Buch). Hiller, der Schöpfer des deutschen Singspieles, komponierte danach aber mehrere Bearbeitungen französischer Singspieltexte („Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande", „Die beiden Geizigen") und originale deutsche Texte (von Schiebler: „Lisouart und und Dariolette", 1767, von Weiße: „Der Erntekranz", 1770, „Der Dorfbarbier", 1770, „Die Jagd", 1771, „Die Jubelhochzeit", 1774, u. a. m.).

Eine ganze Reihe anderer Komponisten nahmen nun, Hillers Beispiele folgend, die Komposition deutscher Singspiele auf, so Ernst Wilhelm Wolf („Das Rosenfest", 1771, „Die Gärtnerin", 1774, u. a. m.), Christian Gottlieb Neefe („Amors Guckkasten", 1772, „Die Apotheke", 1772, „Zemire und Azor", 1783, „Die neuen Gutsherrn", 1784), Georg Benda („Der Dorfjahrmarkt", 1776, „Walder", 1777, „Der Holzhauer", 1778; am berühmtesten aber wurden seine Melodramen „Ariadne" und „Medea"), Franz Andreas Holly („Das Gespenst", 1771, „Die Jagd", 1772, „Der Zauberer", 1773, „Der Bassa von Tunis", 1774, „Der Irrwisch", 1778 u. a.), Johann André („Der Töpfer", „Erwin und Elmira" [Goethe], „Claudine von Villa Bella [Goethe], „Der Alchimist", sämtlich zwischen 1777 und 1784).

Joh. Fr. Reichardt, der das Singspiel noch weiter zum bloßen Liederspiel vereinfachte („Erwin und Elmira", „Claudine von Villa Bella" und „Jery und Bätely" [sämtlich von Goethe]), Anton Schweitzer („Das Elysium", 1773, „Die Dorfgala", „Walmir und Gertrud", „Philemon und Baucis", „Der bürgerliche Edelmann").

1778 eröffnete Kaiser Josef II. in Wien das „Nationalsingspiel" mit Ignaz Umlaufs „Bergknappen" und nun folgt den aufgezählten norddeutschen Singspielkomponisten eine Reihe Wiener, vor allen Karl Ditters (von Dittersdorf) mit „Doktor und Apotheker", 1786, „Hieronymus Knicker", 1789, und „Rothkäppchen", 1788, Johann Schenk („Der Dorfbarbier", 1796, „Die Weinlese", 1785, u. a.), Josef Weigl („Die Schweizerfamilie", 1809) u. s. w., u. s. w.

Für die deutsche Litteratur gelangte die Operette mittelbar zu einer Epoche machenden Bedeutung dadurch, daß sie edelste Frucht der lyrischen Poesie, das Lied, hervorbrachte. Goethe begeisterte sich für das neue Ideal, und so wurzelt schließlich auch die Hochblüte der Liedkomposition (Schubert) in der Operette.

98. Die parodistische Bedeutung der Operette. Wenn auch der absolute musikalische Wert vieler dieser Operetten kein hoher ist, so ist doch ihre historische Bedeutung sehr hoch anzuschlagen. Ihr Hauptwert liegt in der Rückkehr zum Naiven, Volksmäßigen. In den ersten neapolitanischen Dialektstücken ist sogar direkt die Tendenz bemerkbar, die Opera seria zu karikieren, wie sich darin ausspricht, daß neben den Buffi und Buffe als erster Liebhaber und erste Liebhaberin eine Donna seria und ein Uomo serio figurieren, deren Gesang natürlich im outrierten Stile der Schablonenoper nur der Erweckung erhöhter Lachlust dienen muß. Derselben Tendenz verdankte 1727 in London John Gays „Bettler-Oper" (Ballad-Opera) die Entstehung (ein Vorläufer der oben erwähnten Ballad-Farce), deren Lacherfolg der ersten Opern-Akademie Händels ein unfreiwilliges Ende bereitete. Auch in Hillers Operetten ist der

Digitized by Google

Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Hofetikette und bäurischer Schlichtheit dadurch markiert, daß die feinen Damen und Herrn im Stil der Opera seria singen (Koloraturarien), wodurch natürlich wiederum diese zur Folie des einfachen neuen Gesangsstils wird. Es blieb aber in diesem Ankämpfen der gesunden Natur gegen eine einseitig verbildete Kunstrichtung nicht lange bei halb unbewußt ausgeführten Thaten, vielmehr kam es sogar schon vor dem Einzuge der italienischen Buffonisten in Paris zu einem ernsthaften Federkriege, in welchem Jean Jacques Rousseau die ersten kräftigen Streiche gegen die in ihrem Formenwesen erstarrte ernste Oper that; ihm sekundierte der Baron Friedrich Melchior von Grimm, dessen als „Correspondance littéraire philosophique et critique" später gesammelt veröffentlichte Briefe (1812 bis 1814, 17 Bde.) die lebendigste Darstellung des erbitterten Kampfes der Buffonisten und der Anhänger der älteren (französischen) Oper geben. Die eigentümlichen Privilegienverhältnisse der Pariser Theater sind direkt mit schuld daran, daß die Reform der ernsten Oper, welche ja die natürliche Folge des Ansturms der Operette werden mußte, sich auf einem Umwege vollzog, nämlich indem allmählich immer mehr seriöse Elemente in die komische Oper Aufnahme fanden, wodurch es dahin kam, daß die große Oper und die komische Oper sich schließlich nur darin unterschieden, daß die komische Oper keine gesungenen Recitative hatte, sondern statt dessen gesprochene Monologe und Dialoge. So geschah es, daß schließlich eine und dieselbe Oper aus der Opéra comique in die Große Oper verpflanzt werden konnte, indem Recitative nachkomponiert wurden, oder das umgekehrte, indem man die Recitative wegließ.

99. Die Blüte der Opera buffa. Am schnellsten vollzog sich der Regenerationsprozeß in der italienischen Oper, in welcher jeder Antagonismus darum unterblieb, weil, wie gesagt, dieselben Komponisten fortan seriöse und komische Opern schrieben; wenn auch die Reform dadurch in gewissem Sinne abgeschwächt wurde, so wurde doch auch ein Herabsteigen zu allzu primitiven Neubildungen vermieden, wie es z. B. in Deutschland mit den ersten Operetten und auch in Frankreich mit den Erstlingen der komischen Oper stattfand, die kaum mehr als Vaudevilles waren. Die italienische Oper behielt dadurch allerdings noch gerade soviel von ihren anfechtbaren Eigenschaften, daß doch ein Gegensatz gegen dieselbe und eine weitere Reaktion möglich wurde, wie wir sehen werden. Die drei größten Vertreter der Opera buffa und zugleich der Opera seria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Nicola Piccini, Giovanni Paesiello und Domenico Cimarosa, alle drei respektable Komponisten, auf welche Italien stolz sein darf, die letzten Meister der neapolitanischen Schule im engeren Sinne. Wenn Piccini heute hauptsächlich noch dadurch bekannt ist, daß er es war, gegen dessen Opern Gluck in Paris kämpfte und siegte, so ist das ein Schicksal, das er nicht verdient; zum mindesten muß man sagen, daß er der hervorragendste Repräsentant der italienischen Oper seiner Zeit war, und daß er eben nur einem Gluck unterliegen konnte. Seine Verdienste sind unbestreitbare; er ist es, der die Da capo-Arie, diesen schönsten Zopf der neapolitanischen Oper, aufgab und die von den Schöpfern der Opera

Digitized by Google

buffa angebahnte Form des groß aufgebauten Opernfinale ausführte und auch der Opera seria einverleibte. Auch seine Orchesterbehandlung hebt sich durch größere Mannigfaltigkeit und wesentliche Verstärkung des Ausdrucks gegen die Arbeiten seiner Vorgänger wesentlich ab. Paesiello und Cimarosa sind zwei der liebenswürdigsten und graziösesten Musiker, die Italien überhaupt hervorgebracht hat.

Nicola Piccini ist am 16. Januar 1728 zu Bari (Neapel) geboren und starb am 7. Mai 1800 zu Passy bei Paris. Seine Lehrer waren Leonardo Leo und Francesco Durante. Piccini wandte sogleich von Anfang an sein Interesse der Opera buffa zu und debütierte zu Neapel 1754 mit „Le donne dispettose" und feierte seine größten Triumphe ebenfalls mit komischen Opern (Cecchina [„La buona figliuola"] Rom 1760, ein Werk, das in ganz Europa ungeteilten Beifall fand, „La buona figliuola maritata", Neapel 1765, „Le finte gemelle", Neapel 1775, u. v. a.; in der Cecchina hat er bereits das ausgeführte Finale), fand aber auch mit seinen seriösen Opern („Alessandro nelle Indie", „Olimpiade") denselben Beifall. 1776 wurde Piccini von Marie Antoinette nach Paris eingeladen, für die Große Oper zu schreiben, und siedelte mit Familie nach Paris über, wo Gluck zwei Jahre früher mit seiner „Iphigenie en Aulide" (1774) den ersten schweren Schlag gegen die italienische Oper gethan hatte. Glucks Feinde spielten nun Piccini gegen denselben aus, zunächst mit „Roland" (1778, der Quinaultsche Text von Marmontel überarbeitet), dem einige weitere französische Stücke folgten. Der Erfolg war ein guter, wurde aber überboten durch die Aufführungen der besten italienischen komischen Opern Piccinis durch eine von ihm dirigierte italienische Truppe in der Großen Oper. Als aber Piccini 1781 mit einer neuen Komposition des Textes der von Gluck 1779 aufgeführten „Iphigénie en Tauride" hervortrat, erlebte er eine Niederlage, von der er sich nicht wieder erholte, zumal nach Gluck Antonio Sacchini, der mehr für die ernste Oper begabt war, ihm empfindliche Konkurrenz machte. Piccinis Charakter war tadellos und er selbst hatte an den erbitterten Fehden und Intriguen der Gluckisten und Piccinisten keinen Teil. Piccinis Leben beschrieb Ginguené „La vie et les ouvrages de Piccini" (1800). Von Piccinis Opern sind nicht weniger als 114 dem Titel nach bekannt.

Giovanni Paesiello ist am 9. Mai 1741 zu Tarent geboren und starb am 5. Juni 1816 in Neapel. Seine Lehrer waren Durante und Abos in Neapel. Auch Paesiello trat sogleich mit einer komischen Oper hervor („La pupilla", „Il mondo al rovescio", 1764 in Bologna) und wurde mit „L'idolo Cinese" (Neapel 1767) durch ganz Europa berühmt. In Paris, wohin er bald darauf ging, fand Paesiello in Cimarosa und P. Guglielmi zwei starke Rivalen, weshalb er 1776 nach Petersburg zog, wo er sogleich mit seinem berühmtesten Werke „Il barbiere di Seviglia" sich einführte. 1784 kehrte er nach Neapel zurück und wurde Hofkapellmeister Ferdinands IV. 1788—89 schrieb er dort die ebenfalls allbekannt gewordenen Werke „La molinara" (dasselbe, aus welchem Beethoven die Ariette „Nel cor non più mi sento" variierte), „Nina la pazza per amore" (nach Dalayracs „Nina folle par amour") und „I Zingari in fiera". 1802—8 zog ihn Napoleon nach Paris zur Organisation seiner Kapelle. Paesiello wußte seine Stellung in Neapel durch die Revolutionszeit und unter der napoleonischen Aera zu wahren, verlor sie aber 1815 bei der Rückkehr der Bourbonen. Außer über 100 Opern schrieb Paesiello auch eine Menge Instrumentalwerke (Symphonien, Quartette, Konzerte 2c.). Paesiellos Leben beschrieb Conte Folchino Schizzi (Mailand 1833).

Domenico Cimarosa ist am 17. Dezember 1749 zu Aversa (Neapel) geboren und starb 11. Januar 1801 in Venedig. Zu seinen Lehrern zählten Piccini und Sacchini. Sein erstes Bühnenwerk war „Le stravaganze del conte" (Neapel 1772). Nachdem er zunächst in Italien seinen Ruhm befestigt hatte (1779 „L'Italiana in Londra"), ging auch er 1789 nach Petersburg, wo er bis 1792 blieb. Auf der Rückreise brachte er in Wien sein bekanntestes Werk „Die heimliche Ehe" („Il matrimonio segreto") heraus. Nach Neapel zurückgekehrt, beteiligte er sich 1798 an der Revolution und wurde zum Tode verurteilt aber begnadigt. Nun wollte er wieder nach Petersburg gehen, starb aber unterwegs in Venedig (vergiftet?). Cimarosa schrieb 80 Opern und viele andere Gesangssachen. Seine „Heimliche Ehe" ist heute noch nicht vergessen.

100. Gluck. Das Aufgehen zweier Sterne erster Größe an dem reichgestirnten Himmel der Opernkomposition des 18. Jahrhunderts veränderte nun aber das Weltbild

Digitized by Google

in ganz eminentem Maße. Wenn auch zunächst die Vorherrschaft der Italiener sich noch hielt, so sank sie doch allmählich in Trümmer, um mehr und mehr der nicht auf die Oper beschränkten, sondern auf alle Gebiete der Musik sich gleichmäßig erstreckenden Herrschaft der Deutschen zu weichen. Die beiden neuen Sterne waren Gluck und Mozart. Wenn wir heute auf das 18. Jahrhundert im Ganzen zurückschauen, so erscheint es fast, als löse Gluck nur Händel ab und nehme Mozart die Nachfolge Glucks, da thatsächlich sogar Gluck bei Lebzeiten Händels nach London berufen wurde (1745), um die ins Stocken geratene Opernakademie wieder in Gang zu bringen und Mozarts Hauptwerke zeitlich an diejenigen Glucks direkt anschließen. Aber eine solche Darstellung würde doch hochbedeutsame Zwischenglieder überspringen, und die große Verschiedenheit in der Eigenart der drei Meister unerklärt lassen. In keiner Weise ist man auch berechtigt, Mozart als einen Nachfolger Glucks zu betrachten; vielmehr sind diese beiden Meister die Vollender des durch das Aufkommen der Opera buffa angebahnten Regenerationsprozesses der Oper, aber beide gleichzeitig, nur auf getrennten Gebieten und mit verschiedenen Mitteln: Gluck auf dem Boden der französischen Oper, welcher er soviel von deutschem Geiste zutrug, als dieselbe zu assimilieren fähig war, und Mozart auf dem Boden des deutschen Singspiels und der italienischen komischen Oper, deren glücklichste Verschmelzung ihm gelang. Gluck war lange Jahre ein echter italienischer Opernkomponist von deutscher Geburt, sogar in noch höherem Maße ein echter Italiener als Händel, der von Hamburg gekommene, jemals wurde. Die Opern seiner ersten Periode (bis zu der bereits erwähnten Beschäftigung mit den Erstlingen der französischen komischen Oper) sind durchweg über den Leisten der landläufigen Opera seria geschlagen und haben die Allerweltstitel: Artaserse (1741), Demetrio [Cleonice] (1742), Demofoonte (1743), Artamene (1743), Ipermnestra (1744), Fedra (1744), Alessandro nelle Indie [Poro] (1745), La caduta de' Giganti (1746), Piramo e Tisbe (Pasticcio 1746), Semiramide riconosciuta (Wien 1748), La clemenza di Tito (1752), Antigono (1756), Il trionfo di Clelia (1762). Diese Opern sind in der Mehrzahl in Italien geschrieben, einige für London und Wien. Erst mit dem Jahre 1762 tritt in Glucks Schaffen der Umschwung ein, nämlich mit der Oper „Orfeo ed Euridice“ (Wien, Text von Calsabigi). Daß die durch die komische Oper angeregten lebhaften Debatten über die wahren Ziele der Oper (seit Baron Grimms Brief über A. C. Destouches Oper „Omphale“ 1752), die ebenso leidenschaftlichen Verteidigungen wie Angriffe der französischen Oper Lullyscher Tradition, sowie eigene ältere Erfahrungen mit seriösen Opern herkömmlicher Mache Gluck zum Nachdenken über die Gründe der nachlassenden Zugkraft der Arien-Oper angeregt haben, ist wohl natürlich. Seine Beziehungen zum Hofe, für den er die kleinen französischen Stücke seit 1755 komponierte, machen das fast zur Gewißheit. Als er endlich in Calsabigi einen Dichter fand, der imstande war, auf seine Intentionen einzugehen, oder der ihn vielleicht sogar noch besonders in der gleichen Richtung anregte (!), war der Moment gekommen, wo seine Gedanken sich in Thaten umsetzen konnten. Daß Glucks erstes, aus dem gewohnten

Digitized by Google

Geleise heraustretende Werk (eben der „Orpheus") im Sujet mit Peris epochemachendem Musikdrama vom Jahre 1600 übereinstimmt, ist weniger ein Zufall als eine nachdrückliche Markierung des thatsächlichen Bruchs mit dem seither gewordenen, und des Zurückgreifens auf die Tendenzen der Florentiner. Auch die beiden anderen Opern, für welche Calsabigi Gluck den Text schrieb, „Alceste" (1767) und „Paride ed Elena" (1770), verraten das Bestreben, gleich den Florentinern das Musikdrama der Alten wieder erstehen zu lassen, ein Ideal, dem auch die drei für Paris geschriebenen Werke: „Iphigénie en Aulide" (1774, Text von Le Blanc du Roullet), „Armide" (1777, der alte Quinaultsche Text) und „Iphigénie en Tauride" (1779 Text von Guillard), treu blieben. Ueber seine Ziele giebt Gluck in den Vorreden von „Alceste" und „Paris und Helena" ausführlich Rechenschaft, bestätigt aber ausdrücklich, daß der Dichter Calsabigi für die dramatische Anlage der Oper neue Gesichtspunkte aufgestellt habe. In der That muß Calsabigi ein Mann von starken Geistesgaben gewesen sein, da Gluck selbst in den beiden „Iphigenien" und der „Armide" nicht wieder die volle Höhe des tragischen Pathos, der musikalischen Rede, erreicht hat wie im „Orpheus" und der „Alceste". Calsabigi hat es offenbar verstanden, Gluck auch im Detail für seine Intentionen zu begeistern. Bei den Pariser Opern trat an die Stelle eines solchen Helfers das Beispiel Lullys und Rameaus, welche ähnliche Bahnen gewandelt waren. Verwunderlich bleibt immerhin, daß Gluck noch nach Inangriffnahme des Reformwerks und nach Erringung großer, nie dagewesener Erfolge eine Anzahl Opern in alter Manier auf Texte Metastasios und anderer geschrieben hat, welche die Nachwelt mit den Werken seiner ersten Periode begraben hat (Ezio, Wien 1763, Il parnasso confuso und La corona [beide 1765, für den Hof]) und einige Intermedien für den Hof von Parma. Allerdings mögen da Einflüsse anderer Art mitbestimmend gewesen sein; Glucks Reformbestrebungen fanden überhaupt in Wien nur wenig Anklang, und es war nicht Zufall, daß der Schauplatz seiner letzten Kunstthaten nach Paris verlegt wurde, wo Lully und Rameau den Sinn für das wahrhaft Pathetische in höherem Maße lebendig erhalten hatten.

Christoph Willibald Gluck („Ritter von Gluck", seit Verleihung des päpstlichen Ordens vom goldenen Sporen, den 1770 auch Mozart erhielt, den aber heute niemand mehr deshalb Ritter von Mozart nennt), ist am 2. Juli 1714 zu Weidenwang (Mittelfranken) geboren und starb am 15. November 1787 zu Wien. Der aus sehr kleinen Verhältnissen stammende Knabe fand in dem Fürsten Melzi einen Protektor, der ihn zu Mailand durch Sammartini (einem der ersten Komponisten von Quartetten und Symphonien) ausbilden ließ (1736—40). Gluck blieb nun in Italien, wo er als Opernkomponist zu Ansehen gelangte. Nach dem verunglückten Versuche, in London festen Fuß zu fassen (1746), kehrte er nach Wien zurück, wo er 1754—64 Kapellmeister der Hofoper wurde, und das er in der Folge nur verlassen hat, wenn ihn die Vorbereitung der Aufführung eines seiner Werke nach auswärts rief (1749 „Tetide" in Kopenhagen, einige neue Opern in Italien 1774, und 1777 bis 1780 die französischen Opern in Paris). Der Mißerfolg seiner letzten Pariser Oper (Echo et Narcisse 1779), mahnte Gluck an das herannahende Alter, er legte die Feder aus der Hand, und verbrachte die letzten Jahre in Ruhe. Gluck blieb wie Händel zeitlebens unvermählt. Glucks Leben beschrieb Anton Schmid (1854). Vergl. auch A. B. Marx „Gluck und die Oper" (1863). Den Anteil Calsabigis an Glucks Reform versuchte Heinrich Welti

Digitized by Google

festzustellen („Gluck und Calsabigi", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891, S. 26 ff.). Eine kritische Prachtausgabe der Opern: „Orpheus", „Alceste", „Armide" und der beiden „Iphigenien", veranstaltet von Fräul. Pelletan, erschien 1873—96 bei Breitkopf und Härtel.

101. Mozart. Mozart lag theoretisches Raisonnement gänzlich fern; aber sein unvergleichliches Genie führte ihn auch ohne nüchterne Ueberlegung die Wege, welche der Kunst zum Heile gereichten. Freilich hatte er, bis wenige Jahre vor seinem Tode, in seinem Vater einen in hohem Grade vorsorglichen und hochgebildeten Mentor, der ihm wohl zu raten wußte. Daß derselbe in den Jahren der Kindheit und Jugend sein Schaffen bewußt in bestimmte Bahnen geleitet hat, steht außer Zweifel. Ein feiner künstlerischer Instinkt machte aber bereits den Knaben Mozart zum souveränen Beherrscher der Form, sodaß er auf allen Gebieten, die er betrat, die Konkurrenz mit den gewiegtesten und sattelfestesten gereiften Kunstgenossen bestand. Sein Erstlingsbühnenwerk das Singspiel „Bastien und Bastienne", mit kaum 12 Jahren geschrieben (1768), kam nur privatim (im Landhause der den Mozarts befreundeten Familie Mesmer in Wien) zur Aufführung, trifft aber den Ton der gleichzeitigen Singspiele Hillers u. s. w. vollkommen. Vermutlich würde es neben denselben schon haben bestehen können. Sein zweiter Versuch, die italienische Opera buffa in drei Akten „La finta semplice" (Text von Coltellini), auf Anregung des Kaisers Franz I. geschrieben (ebenfalls 1768), kam zufolge Intriguen der italienischen Sänger nicht zur Aufführung; der Kaiser konnte die Aufführung nicht durchsetzen, da der Theaterunternehmer Affligio von ihm unabhängig war. Das Werk ist eine komische Oper von flottem Gange und keckem Wurfe und wäre der besten Aufnahme sicher gewesen. Gegenüber „Bastien und Bastienne" ist der Fortschritt unverkennbar, aber auch ein fein empfundener Unterschied in der Gesamthaltung, der direkt durch den Text inspiriert ist. Die äußeren Lebensschicksale brachten es mit sich, daß Mozart zunächst mit vier seriösen Opern herauskam, ehe er den betretenen Weg weiter verfolgen konnte, nämlich mit „Mitridate rè di Ponto" (Mailand 1770, Text von Parini nach Racine), „Ascanio in Alba" (Mailand 1771, Text von Parini), „Il sogno di Scipione" (Salzburg 1772, Serenata, Text von Metastasio) und „Lucio Silla" (Mailand 1772, Text von da Gamera. Erst 1775 (immerhin mit erst 19 Jahren), brachte Mozart in München die erste komische Oper heraus „La finta giardiniera" (Text von Calsabigi, überarbeitet [erweitert] von Coltellini). Der Erfolg war ein sehr starker; die Durchtränkung aller Nummern mit melodischem Wohllaut wurde allgemein bemerkt. Nach einer neuen Schablonenoper „Il re pastore" (Salzburg, Text von Metastasio) folgte wieder ein deutsches Singspiel „Zaïde" (1780 komponiert, Text von Schachtner), das nicht zur Aufführung kam, auch nicht ganz beendet wurde; in Wien war die Aufführung wegen Landestrauer nicht möglich. Endlich im Jahre 1781, nachdem in-

Digitized by Google

zwischen wieder eine Opera seria „Idomeneo, rè di Creta“ in München gespielt worden, gelang es mit Hilfe speziellen Befehls des Kaisers ein Singspiel Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ im Nationalsingspiel in Wien zur Aufführung zu bringen. Dieses reizende Stück ist neben dem „Idemeneo“ das älteste das Repertoire dauernd bereichernde Werk von Mozart. Doch beginnt die große Zeit Mozarts als Opernkomponist erst mit „Figaros Hochzeit“ („Le nozze di Figaro“ 1786 in Wien (Text von da Ponte). Die Intriguen der Italiener, die Mozart in Wien um keinen Preis aufkommen lassen wollten, hätten das Werk fast zu Fall gebracht; dennoch wurde es mehrere Male mit steigendem Erfolge gegeben und 1787 in Prag mit Enthusiasmus aufgenommen, was Mozart veranlaßte, seine nächste Oper „Don Juan“ (Don Giovanni, Text von da Ponte) für Prag zu schreiben (1787). Es folgten noch die komische Oper „Cosi fan tutte“ (Text von da Ponte) 1790 in Wien, die seriöse „La Clemenza di Tito“ (Text von Metastasio) 1791 Prag und endlich sein letztes Bühnenwerk, die deutsche große Oper, die „Zauberflöte“ 1791 für Schikaneders Theater in Wien (Text von Schikaneder).

Im Vergleiche mit derjenigen anderer Opernkomponisten, besonders italienischer, ist die Liste der Bühnenwerke Mozarts nur klein; aber sie bedeutet auch nur einen kleinen Teil seiner schöpferischen Thätigkeit. Und wenn von all den aufgezählten Werken nur drei (oder mit der „Entführung“ und „Cosi fan tutte“ fünf) wirklich noch allgemein gekannt und geschätzt sind („Figaro“, „Don Juan“ und „Zauberflöte“), so ist das zwar wiederum nur ein kleiner Teil dessen, was er geschrieben, aber es ist mehr als von irgend einem zeitgenössischen Opernkomponisten, ausgenommen Gluck, übrig geblieben. Versuche, weiter zurückzugreifen, sind nicht ohne Glück gemacht worden, und auch der „Titus“ wird noch manchmal hervorgeholt. Aber selbst Glucks „Orpheus“, „Alceste“, „Armide“ und die beiden „Iphigenien“ sind dem deutschen Volke, nein sagen wir der Welt, nicht annähernd so ans Herz gewachsen, wie die drei Hauptopern Mozarts. Von diesen dreien aber sind zwei auf italienischen Text komponierte wirkliche italienische komische Opern.

102. Stilisierung des Tragischen in der komischen Oper. Niemand wird den Italienern wehren können, in „Figaro“ und „Don Juan“ die Krone der italienischen Opera buffa zu sehen; aber diese Krone ist aus echtem deutschen Golde geschmiedet, nur die Fassung ist italienisch und wieviele deutsche Hörer wissen überhaupt heute etwas davon, daß der trotz aller Mängel populär gewordene deutsche Text nur eine nachträgliche Uebersetzung ist? Alle noch so berechtigten und noch so wohlgemeinten Versuche, diese im Gemeinbewußtsein fest eingewurzelten Texte durch bessere Uebertragungen zu ersetzen, sind deshalb aussichtslos. Vor dem strengen Richterstuhle des musikalisch-dramatischen Theoretikers bestehen vielleicht Mozarts Opern schlechter, als diejenigen Glucks, und doch — sie sitzen in der allgemeinen Wertschätzung fester als die irgend eines Komponisten! Die Antwort auf die Frage, war-

Digitized by Google

um das so kommen mußte, haben wir bereits gegeben: die Rückkehr zur Natur, zur naiven Spontaneität der Erfindung hat in Mozart ihren vornehmsten Repräsentanten gefunden. Seine Melodien sind überall so direkt aus der Stimmung der Situation heraus entsprungen, daß selbst kleine, durch schlechte Uebersetzung des ursprünglichen Textes verschuldete Verstöße gegen die strengen Gesetze der Wortdeklamation ungerügt in Kauf genommen werden. Der verklärende Schimmer des heiteren persönlichen Naturells Mozarts liegt über dessen gesamten Werken und wirkt selbst da wohlthuend und erlösend, wo er ernste Töne anschlägt. Gewiß vermag uns der Schmerz der Elvira, ja selbst der Donna Anna nicht mit dem erhabenen Schauder zu packen, wie etwa derjenige der Alceste oder, wenn wir vorgreifen, derjenige der Leonore im Fidelio: das Ernsthafte ist bei Mozart überall gewissermaßen seiner herbsten Bitterkeit entkleidet, die Illusion ist nicht bis zur letzten Konsequenz getrieben, sondern über dem Ganzen liegt so etwas wie ein Schimmer der Märchenhaftigkeit, welcher selbst die gepfählten Köpfe verschmähter Liebhaber nicht wirklich grausig erscheinen läßt; und wenn uns auch beim Pochen des steinernen Gastes ein wenig gruselt, so grauſt's uns darum doch nicht wirklich, und dem bestraften Bösewicht gönnen wir die Peinigung durch leibhaftige Teufelchen, ohne ernsthaft in Erregung zu geraten. Trotz der in wahrhaft meisterlicher Weise gelungenen Vermeidung alles Karikierens des Seriösen, steckt eben in diesen vollendetsten Typen der komischen Oper noch etwas von der Verwendung des „Stile grande" als Folie des Buffostils. Dasselbe gilt für die Gräfin im „Figaro"; man stelle sich nur vor, wie unmöglich die ganze Oper würde, wenn Dichter und Komponist dieselbe ernsthaft tragisch gezeichnet hätten, und man wird das wunderbare Rätsel verstehen, dessen Lösung Mozart gelungen ist. Zugleich aber versteht man dann auch den Zauber, mit dem sowohl Don Juan als Figaro nach mehr als hundert Jahren mit ungeschwächter Kraft wirkt. Volle Lebenswahrheit darf in der komischen Oper nur das Heitere oder der kleine heilbare Schmerz haben, mit dem gleichen Rechte wie in der Tragödie und der wirklich ernsten Oper das wirklich Komische unmöglich ist. Wer über den Narren bei Shakespeare lachen kann, versteht ihn nicht; aber wer die Donna Anna oder die Gräfin wirklich tragisch nimmt, versteht auch Mozart nicht.

In seinen seriösen Opern ist Mozart nicht größer als die Italiener; deshalb ist der Titus, obgleich nach dem Don Juan geschrieben, ein Werk an das man nicht denkt, wenn man von Mozart spricht.

VII.

Die Klassiker der Instrumentalmusik:

Haydn. Mozart. Beethoven.

103. Der neue Stil. Ein Hauch wie Frühlingsluft liegt über den Erstlingen der Litteratur der klassischen Periode der Instrumentalmusik. Ausgenommen die Zeit des ersten Minnegesangs zu Anfang

Digitized by Google

des 13. Jahrhunderts und die Blütezeit der mehrstimmigen Chansons im 15.—16. Jahrhundert, ist vielleicht niemals so frisch und fröhlich von Herzen musiziert worden, wie in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Haydn und Mozart ihre Schwingen entfalteten. Welch ein Abstand dieser Periode von derjenigen der „Nuove musiche“ der Florentiner! Dort eine doktrinäre Reform, welche zunächst ihr Wesen darin hat, das Gute, was die vorausgegangene Epoche geschaffen hat, zu schmähen und es über Bord zu werfen, ohne daß man etwas Besseres an seine Stelle zu setzen vermag, der zunächst ziemlich aussichtslose Kampf gegen den Kontrapunkt mit den Waffen einer noch ganz unfertigen, mehr gedachten als wirklich in die Erscheinung getretenen neuen Stilgattung; hier ein unaufhaltsames Durchbrechen einer von niemand gesuchten aber mit einemmal aller Welt geläufigen und natürlichen Ausdrucksweise, ein lächelndes Beiseiteschieben überlebter Formen ohne allen Kampf, ohne alle Prätension: niemand weiß und niemand fragt, woher das Neue gekommen und was es sei, genug daß es da ist, daß man sich seiner freut.

Freilich ist es nicht vom Himmel gefallen, sondern wurzelt schließlich auch wieder in ähnlicher Weise in der nächsten Vergangenheit, wie trotz ihres letzten theoretischen Ursprungs sogar die Monodie der Florentiner; aber während dort das Neue Opposition und Reaktion war, ist es hier gesundes Ergebnis des natürlichen Wachstums. Es bedurfte der freien Entwickelung der durch keine scholastischen Regeln eingeengten Sangesfreudigkeit während eines und eines halben Jahrhunderts, um zu der Freiheit, Vielgestaltigkeit, Schmiegsamkeit und Dehnbarkeit zu gelangen, welche der Instrumentalsatz der Haydn-Epoche aufweist. Diese Entwickelung vollzog sich teils auf vokalem Gebiete, und da vornehmlich auf dem der italienischen Oper, deren Koloratur-Arien, so ästhetisch-geringwertig sie vom Standpunkte der dramatischen Theorie aus sind, so wertvoll doch als Glieder der geschichtlichen Entwickelung der Melodik sind; teils geschahen sie auf instrumentalem Gebiete selbst, hier aber noch überwiegend im Banne der fugierten Schreibweise. Auf beiden Gebieten stand der Erreichung der höchsten Kunstziele ein schlimmes Hindernis im Wege, in der italienischen Oper die Inkongruenz zwischen dem nominellen Zwecke und den aufgewandten Mitteln, die Unwahrheit des Ausdruck, schließlich das Fehlen jedes oder fast jedes Zusammenhangs zwischen Text und Musik; auf dem Gebiete der Instrumentalmusik das Aufgehen in einer ans Handwerksmäßige streifenden Kleinarbeit, welches nur unter den Händen ausnahmsweiser Gigantennaturen wie J. S. Bach und G. Fr. Händel zu großen Dimensionen anwachsen konnte und nur selten mit Glück das Kleine in ein Großes einordnet.

104. Das „Thema“. Der ungeheure Fortschritt, den die Nachbachische Zeit gemacht hat, ist die Findung des modernen Begriffes des Themas und das Operieren mit dem neuen Begriffe an Stelle des älteren des Motivs in der künstlerischen Konzeption und technischen Ausarbeitung.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß auch das nicht mit einemmal gekommen ist, daß wir den Begriff des Themas einer Form verdanken, welche die Klassiker sogleich fallen ließen, nämlich dem Konzert mit seinem Gegensatz

Digitized by Google

Jos. Haydn

Franz Joseph Haydn,

geb. 31. März 1732 in Rohrau, Oesterreich,
gest. 31. Mai 1809 in Wien.

Digitized by Google

gehorsamster Danckbarster Diener
Wolfgang Amadè Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart,

geb. 27. Januar 1756 in Salzburg,
gest. 5. Dez. 1791 in Wien.

Digitized by Google

zwischen Tutti-Ritornellen und Solo-Episoden. Vorstufen der für die Formen der Klassiker charakteristischen Themen-Kontrastierung sind schließlich sogar die Instrumentalritornelle der Opernarien, sodaß auch hier wieder eine Befruchtung der Instrumentalmusik durch die Vokalmusik konstatiert werden muß. Auch der Kontrast zwischen den fugierten Tutti-Partien und den harmlos tändelnden Bläsertrios in den französischen Ouvertüren nach 1700 bildet ohne Zweifel eine bedeutsame Vorstufe der Themen-Kontrastierung in der Sonatenform. Es kann nicht nachdrücklich genug auf die Bedeutung dieser natürlich erst ganz allmählich den Komponisten begrifflich zu Bewußtsein kommenden neuen Elemente hingewiesen werden. Die Bezeichnungen „erstes Thema", „zweites Thema" sind seit Marx' Kompositionslehre aller Welt so geläufig, daß es unzweckmäßig sein würde, an deren Stelle andere Namen einzuführen. Lange vor Marx hat freilich Heinrich Christoph Koch im 3. Teile seines „Versuchs einer Anleitung zur Komposition" (1793), die seit Haydn eingebürgerten Formen enträtselt und klar definiert, doch ohne so prägnant unterscheidende Termini technici, wie sie Marx mit der Gegenüberstellung der Begriffe Thema und Durchführung geschaffen hat. Koch nennt noch den ganzen ersten Teil eines Sonaten- oder Symphoniesatzes eine einzige „Periode" und betont nur die außerordentliche Erweiterungsfähigkeit derselben, welche zur Unterscheidung eines ersten „mehr rauschenden volltönigen" Teiles und eines „mehr singbaren und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragenden" zweiten Teils dieser ersten Hauptperiode führt.

Das moderne Thema (Subjekt, Soggetto) ist aber überhaupt etwas ganz anderes als das, was man früher Thema zu nennen gewohnt war (das Thema eines fugierten Stücks); der moderne Begriff des Themas kommt erst auf mit dem Fallenlassen der Fugenarbeit, welche vielmehr nun in einem dem Thementeile gegensätzlichen „Durchführungsteile" in freierer Weise fortleben kann. Wird das Thema zerbrochen, so können Bruchstücke desselben nach Analogie der Fugenarbeit zu neuen Gestaltungen verwertet werden. Das moderne Thema ist also vor allem in erster Linie nicht ein mehr oder minder in sich abgeschlossener Melodieansatz einer einzelnen Stimme, dessen Bestimmung ist, von anderen Stimmen nachgeahmt zu werden, um damit größere Formen zu gewinnen, sondern es ist ein in höherem Grade in sich fertiges, aus dem Zusammenwirken einer mehr oder minder großen Zahl von Stimmen entstehendes Gebilde größerer Ausdehnung; eine vollständige Melodie, welche zunächst gar nicht die Notwendigkeit der weiteren Fortspinnung in sich trägt. Solche Notwendigkeit ergiebt sich vielmehr erst aus der Ablenkung in eine fremde Tonart und der Gegenüberstellung eines zweiten kontrastierenden Themas in der fremden Tonart. An die Stelle des durch die Stimmen geführten Themas der Fuge tritt also eine Mehrheit von Themen, deren wechselndes Auftreten, Wegtreten und Wiedererscheinen die große Form zustande bringt.

105. Subjektivismus des modernen Stils. Der universellere Charakter dieser neuen Art des Aufbaues gegenüber der älteren fugenmäßigen Fortspinnung ist einleuchtend. Denn alle die Mittel, mit denen diese arbeitete, stehen

Digitized by Google

auch ihm nach wie vor zu Gebote, aber dazu eine Menge neuer. Nichts steht im Wege, daß die Stimmen einander prägnante Motive zuwerfen; aber dadurch tritt nicht die einzelne Stimme in den Vordergrund, nicht „das Thema" erscheint herumspringend, seinen Ort wechselnd, sondern wie einander kreuzende Gedanken oder gegeneinander streitende Gefühle desselben Individuums die einheitliche Persönlichkeit derselben nicht in Frage stellen, sondern im Gegenteil konstituieren, so wird die Beteiligung einer Mehrheit von Stimmen an der Bildung des eigentlichen Themas zur Repräsentation einer reicheren Individualität, in hervorragender Weise geeignet zum Ausdruck eines leidenschaftlich bewegten Seelenlebens. Die Möglichkeit, die einzelnen Stimmen, die einzelnen Instrumente zu individualisieren und zu selbständigen Wesen zu differenzieren, bleibt natürlich auch ferner dem Komponisten offen und führt, mit Konsequenz ausgebeutet, zu besonderen Kunstgattungen (Programmmusik). Treten alle Stimmen zusammen zum Vortrag einer lang ausgesponnenen Melodie mit einer dieselbe nur harmonisch andeutenden, ruhig gehaltenen oder auch lebhafter figurierten Begleitung, so erscheint nicht eine Stimme als eine Art Hauptperson und die andern sozusagen als dienende Wesen, sondern die Gesangsmelodie erscheint nur als die eigentliche Stimme oder Gebärde des durch die Gesamtheit repräsentierten Individuums. Nur so ist der erhabene Gesang der Adagios Beethovens, der sich aus den schlichten Kantilenen Mozarts und Haydns schließlich herausbildet, richtig zu verstehen und weit entfernt von der rechten Höhe der Auffassung bleibt der, welcher so etwas wie eine Schaustellung, Soloproduktion einer Stimme, gegenüber einem untergeordneten Ensemble heraushört.

106. Das ausgearbeitete Kantabile. Die Uebertragung des Kantabile, des ausdrucksvollen langausgesponnenen Gesangs auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik ist zum guten Teile das Werk Mozarts; doch ist allerdings nicht mehr genau festzustellen, inwieweit die italienischen Violinisten des 17. Jahrhunderts aus den notierten wenigen langen Noten der Adagio-Partien ihrer Sonaten eine wirkliche Kantilene zu entwickeln verstanden. Daß Joh. Seb. Bach in einzelnen Fällen an die Höhe der sublimsten Stellen Beethovenscher Adagios heranreicht, beweist nur aufs neue die inkommensurable Größe seines Genies (vgl. das Choralvorspiel „O Mensch bewein' dein' Sünde groß"). Mit Christian Bach und Mozart steht aber das singende Adagio mit einemmal vollentwickelt da; mit Aufgeben der Generalbaßabbreviatur des Akkompagnements wird gleichzeitig die Ueberlassung der Auszierung der Melodie an die Willkür der Virtuosen aufgegeben. Daß Seb. Bach dazu speziell den Anstoß gegeben hat, steht fest, da man ihm einen Vorwurf daraus machte, daß er alle Verzierungen ausschreibe oder anzeige und dadurch die Freiheit der Spieler beeinträchtige. Was aber im allgemeinen seine Kantilenen noch von denjenigen des neuen Stiles unterscheidet, ist ihre nach modernem Gefühl zu starke Verzierung: sie mögen, wenn man ein gut Teil ihrer Schönheit auf Rechnung seines Genies setzt und übrigens seine Anforderungen herabmindert, ein Bild geben, wie die Adagios der italienischen Violinisten beschaffen waren. Bei Christian

Digitized by Google

Bach, Haydn und Mozart sind aber die zahllosen Couperinschen Pincés und Pincés renversés (Mordente und Pralltriller) verschwunden und nur soviel von den Verzierungen übrig geblieben, wie zur Flüssigmachung und Belebung der Kantilene dienlich ist.

107. Idealisierung der Tanztypen. Auf die Bedeutung der Tanzstücke für die Geschichte der Instrumentalmusik wurde wiederholt hingewiesen. Insbesondere muß betont werden, daß die vollstimmigen Partien der italienischen Kanzone und Sonate, desgleichen der späteren Symphonie und die Einleitung der französischen Ouvertüre direkt aus der Pavane herausgewachsen sind, und daß die nicht fugierten Allegropartien im Tripeltakt lange den Charakter der Gaillarde (bezw. Courante und schließlich Gigue und Canarie) nicht verleugnen können. Die Verdeckung dieses Ursprungs durch Vermeidung der Bezeichnung als Tänze, wie auch durch Vermeidung der für die Tänze selbstverständlichen Zweiteilung (oder auch Dreiteilung) durch Repriſen, führte in der italienischen Kirchensonate (Sonata da chiesa) allmählich zu einer Idealisierung der Tanztypen, welche direkt die mancherlei verschiedene Arten bewegterer Sätze entstehen ließ, welche unter dem Namen Aria allegro, Aria allegretto und Aria presto u. s. w. auch in die deutschen Partien und italienischen Symphonien übergingen und schließlich nach Ausstoßung der Ouvertüre und aller fugierten Sätze überhaupt, die „periodische" Symphonie ergaben. Doch nahmen dieselben in der Partie und Symphonie die Zweiteilung mit Repriſe wieder an. So fand Haydn einen allgemeinen Usus bereits voll entwickelt vor, Sätze beliebigen Charakters in zwei Teile mit Repriſen zu scheiden und mehrere solche sich gegeneinander abhebende Sätze zu einem cyklischen Werke zu vereinigen. Der unerschöpfliche Born seiner Phantasie ließ zu hunderten, nein tausenden solche Gebilde hervorquellen, die wir heute in seinen Quartetten, Symphonien, Sonaten u. s. w. bewundern. Auch Mozart und Boccherini folgten wie Haydn dem von Ph. E. Bach gezeigten Wege, mehrere solche Sätze zu Sonaten zu verbinden und schufen mit Haydn einen neuen Frühling von vordem nicht dagewesener Frische und Blütenpracht. Das Märchen, daß Haydn der Symphonie und Sonate das Menuett eingefügt habe, ist insofern ein historischer Irrtum, als das Menuett niemals aus diesen Formen verschwunden gewesen ist (auch bei Ph. E. Bach nicht); höchstens kann man sagen, daß Haydn in dem Menuett einen wirklichen Tanz für die Symphonie und Sonate konserviert hat, während er keiner der andern Tanzformen unter ihrem Namen Zutritt gestattete.

108. Die Freiheiten des neuen Stils. In den Violinkompositionen selbst schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts (z. B. bei Tarquino Merula) trifft man oft auf einen dem Haydns nahe verwandten Humor der Themenkonzeption, der aber leider nur kurzlebiger Natur ist und zumeist schon an der fugierten Verarbeitung Schiffbruch leidet. Das neue gegenüber den älteren Versuchen zu einer kecken und übermütigen Schreibweise ist eben der Wegfall dieser Fesseln, das unbehinderte Weiterstürmen des melodischen Gedankens. Wenn auch Haydn, wie bemerkt, darin Vorgänger hatte, so hat doch keiner derselben sich so produktiv, so unerschöpflich in immer neuen Gestaltungen erwiesen. Die Be-

Digitized by Google

deutung Haydns wurde früh erkannt; schon 1766 nennen die „Gelehrten Nachrichten" des „Wiener Diariums" Haydn den „Liebling der Nation" (!) und heben hervor, daß „die fromme und edle Einfalt seiner Komposition schon empfunden werde, ehe man noch dazu vorbereitet sei". Aufsehen machte seine Neuerung, gelegentlich die beiden Violinen oder gar Violine und Violoncello in Oktave die Melodie führen zu lassen, während die Bratsche dazwischen und der Kontrabaß darunter begleitete. 150—200 Jahre früher hatten die Venezianer Organisten, mit Giovanni Gabrieli an der Spitze, dasselbe Erstaunen erregt, als sie zuerst die Oktavverdoppelungen oder Unisonoführungen der Bässe zweier Chöre (vokal oder instrumental) wagten und auch gelegentlich auf Ober- und Mittelstimmen das Prinzip der Verdoppelung durch 4'-Stimmen von der Orgel auf den Vokalchor mit Instrumenten oder den Instrumentalchor übertrugen. Obgleich schon 1618 Prätorius dieses Verfahren vollständig motiviert, blieb es doch noch ziemlich vereinzelt und unentwickelt, sodaß Haydn damit Verwunderung erregen konnte, daß er etwas ähnliches im minder vollstimmigen Satze wagte. Bei Haydn muß die häufige Unisono- oder Oktavführung zweier Stimmen des vierstimmigen(!) Satzes definiert werden als Uebertragung des „galanten" Stils vom Klavier auf das Streichquartett. Dies beliebige Umspringen aus der realen Vier- oder Mehrstimmigkeit in die Drei-, ja Zweistimmigkeit und schließlich in das Unisono aller Stimmen oder aber in die wirkliche Monodie ohne alle Begleitung mit nur gelegentlicher erläuternder Markierung der Harmonie war selbst der Epoche Bach-Händel noch fremd und ist durchaus für die „moderne" Musik charakteristisch. Alle Ausdrucksformen, welche die früheren Epochen einzeln ausgebildet haben, gebraucht die neue Zeit im buntesten Wechsel und mannigfaltigster Kombination, kontrastiert pathetische harmonische Wirkungen durch einschmeichelnde monodisch-melodische, oder recitativische durch ariös gehaltene, klagend singende durch brillant figurierte — das alles ohne Wechsel des Tempo, selbst innerhalb derselben Themas. Ansätze zu dieser Art der Gestaltung, zum Aufbau größerer Formbruchstücke durch Differenzierung der Elemente des Nacheinander lassen sich wohl in den älteren Fantasien und Tokkaten nachweisen; doch fehlt ihnen da in der Regel die letzte feste Zusammenschließung, die Entwickelung ist noch nicht eine völlig organische, sondern das Ganze zerbröckelt mehr oder minder in heterogene Bestandteile: daher immer das Bedürfnis, die vage Bildweise der Tokkata oder Fantasie sich schließlich zu einer regelrechten Fuge verdichten zu lassen. Der Fugenstil kennt wohl den Kontrast und nutzt ihn bewußt aus, aber nicht sowohl im Nacheinander als im Miteinander; der „Gegensatz" oder Hauptkontrapunkt löst nicht das Fugenthema ab, sondern tritt ihm zeitlich parallel verlaufend gegenüber. Die wirklichen, gegen das Thema abstechenden Episoden der Fugen der Bach-Epoche (besonders in den Orchestersuiten, wo sie zugleich in der Instrumentierung kontrastieren) sind bereits Keime einer neuen Bildweise. Selbst in der Doppelfuge findet das selbständig dem ersten gegenübergestellte zweite Thema erst in der endlichen gleichzeitigen Verbindung mit dem ersten die volle Rechtfertigung seiner Existenz. Die straffste Einheitlichkeit, eine gewisse Kompaktheit und Massivi-

Digitized by Google

tät eignet daher im allgemeinen dem älteren Stile im Vergleich mit dem neuen. Das Band, welches im letzteren die verschiedenartigsten Elemente verbindet, ist ein in eminentem Sinne geistiges, transcendentes; dasselbe spottet des Versuches der Formulierung fester Regeln, sein Wesen ist die souveräne Herrschaft des Geistes über die Materie. Nicht mit Unrecht sieht man in dem polyphonen Stile den natürlichen Ausdruck eines Zeitalters, in welchem der einzelne sich durchaus nur als Glied einer Allgemeinheit fühlte, und in dem modernen Stile dagegen die reiche Entfaltung der bewußten Individualität; vielleicht ist eine zukünftige Phase der Menschheitsentwickelung die natürliche Reaktion der Allgemeinheit gegen solche Individualisierungsbestrebungen — welchen Musikstil dieselbe zeitigen könnte, vermögen wir jetzt nicht einmal zu ahnen!

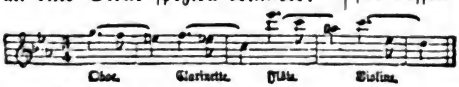
109. Das Orchester. Eine der merkwürdigsten Thatsachen der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist die Individualisierung der Orchesterinstrumente, aber nicht in dem Sinne, daß die einzelnen an dem Ensemble beteiligten Instrumente sich zu selbständigen Einzelwesen herausbildeten, deren wechselndes bedeutsames Hervortreten einem Streit oder einem Zusammenwirken verschiedener Individuen entspräche, sondern im Gegenteil in dem bereits angedeuteten Sinne des verschiedenartigen Ausdrucks der Empfindungen eines und desselben Individuums. Jene verschärfte Individualisierung, welche die einzelnen Instrumente zu Personen stempelt, blieb dem 19. Jahrhundert vorbehalten. Das 16. Jahrhundert kannte eine bewußte Ausnützung des verschiedenen Ausdrucks der einzelnen Instrumente überhaupt noch nicht, sondern beschränkte sich darauf, mehrstimmige Tonsätze womöglich nur von Instrumenten einer und derselben Klangfarbe ausführen zu lassen, weshalb so ziemlich alle Instrumente in verschiedenen Größen und Tonlagen entsprechend den vier Gattungen der Menschenstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß gebaut wurden. So hatte man nicht nur wie heute Streichinstrumente verschiedener Größe, sondern auch Lauten-Instrumente verschiedener Größe und Tonlage, und desgleichen alle Arten von Blasinstrumenten in ebensolchen Verschiedenheiten der Dimensionen (Flöten in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage, Schalmeien bis herunter zum Kontrabaß-Bomhart, Zinken und Posaunen, Quartette von Krummhörnern ꝛc.). Bei größeren Aufführungen vereinigte man allerlei solche Chöre zu einem großen Ensemble oder ließ die Chöre mit einander abwechseln. Die Erweiterung über den Umfang der Singstimmen hinaus (Einführung von 4-Fuß- und 2-Fuß-Instrumenten [kleine Geigen, Flöten] zur Verstärkung der Melodie in der höheren Oktave, desgleichen die von 16-Fuß-Instrumenten, wie Kontrabaß, große Baßlaute und Doppelquintbomhart zur Verstärkung des Basses in der tieferen Oktave) änderte zunächst an diesem Gebrauche nichts. Versuche wie derjenige Monteverdis, die Klangfarbe einzelner Instrumente zur Charakteristik des Ausdrucks zu verwerten, blieben durchaus vereinzelt und selbst noch zur Zeit Bachs und Händels kann man von einer Charakteristik der Instrumentierung noch nicht reden, wenn auch z. B. die Heranziehung von Trompeten und Pauken zur Erzielung von Glanz und Festlichkeit oder die ausgedehnte Verwendung eines Paares von Flöten

Digitized by Google

oder Oboen d'amour zur Begleitung einer Arie die Ansätze zu solcher Charakteristik enthält. Die Bläserstimmen sind zur Zeit Bachs im allgemeinen noch durchaus nur „di rinforza“ und können in vielen Fällen ohne Verstümmelung des Satzes weggelassen werden. Die Oboen gehen mit den Violinen unisono, die Fagotte mit den Bässen, die Hörner und Trompeten erhalten vereinfachte Umformungen der Stimmgänge, zu deren Verstärkung sie dienen sollen. Bescheidene Anfänge zur Emanzipierung der Bläser aus solcher untergeordneten Rolle finden sich dagegen gelegentlich in den Episoden vieler französischen Ouvertüren (Orchestersuiten), besonders bei Förster, J. Fr. Fasch, Telemann und J. S. Bach. Die eigentümliche melancholische Färbung des Tones der Holzblasinstrumente führt die Komponisten ganz unwillkürlich dahin, ihnen kleine Soli von obstinatem Charakter zu geben, welche höchst originell gegen den Glanz und Schwung der von den Streichinstrumenten vorgetragenen Ideen abstechen. Auch wo dieselben mehr tändeln als klagen, haftet doch ihrer naiven Fröhlichkeit etwas Rührendes an. Bei Händel und Bach kommt in den ernstesten Vokalwerken diese Eigenschaft der Holzbläser in hervorstechender Weise zur Geltung und besonders die tiefe Melancholie des Fagotts bringt gewaltige Wirkungen hervor. Aber von einer wirklichen Individualisierung der Bläser kann man doch vor Haydn überhaupt nicht sprechen: das höchste ist bei Bach und Händel doch eine der Registrierung auf der Orgel vergleichbare Bestimmung einer Grundfarbe für ganze Sätze oder längere Strecken durch die Wahl der Instrumente. Thatsächlich beherrscht diese orgelmäßige Art, für Orchester zu denken, das wechselnde Anziehen und Abstoßen von Registern, auch mit Analogien für das Uebergehen von einem Manual auf das andere, die ganze vorhaydnsche Orchestermusik. Da auch die Klaviere der Zeit allerlei Registerzüge hatten, Oktavkoppel, zwei an Tonkraft verschiedene Manuale, Jeu de buffle u. s. w., so kann uns das gar nicht Wunder nehmen, und nur so ein halb wild gewachsener Musiker wie Haydn, der gar keine regelrechte Schablonenerziehung genossen hatte, als er anfing berühmt zu werden, konnte hierin eine Aenderung schaffen. Das buntwechselnde Spiel mit den verschiedensten Klangfarben in kürzestem Abstande ist eine geradezu unerhörte Neuerung, wenigstens in der Form, wie es Haydn in Gang brachte, als Mittel der direkten Darlegung und Fortspinnung der Melodie. In der Gestalt der echoartigen Einschaltungen anders gefärbter kleiner Bruchstücke ist der Instrumentationswechsel alt; die begleitende Vokalmusik hatte durch imitierende Ausfüllungen der Pausen der Singstimmen eine Reihe weiterer Annäherungen an die neue Praxis vorbereitet; auch die usuelle Satztechnik der Triosonaten durch das ganze 17. Jahrhundert bis in das 18. Jahrhundert hinein hatte gewisse Formen der Beteiligung zweier Instrumente, doch fast immer nur solcher von gleicher Klangfarbe, an der Fortspinnung eines melodischen Fadens eingebürgert: die Idee aber, einen ganzen Komplex verschiedener Instrumentalstimmen an der Melodieführung zu beteiligen und den verschiedenen Charakter derselben für die Nuancierung des Ausdrucks auszunutzen, ist dennoch etwas ganz Neues. Selbst die durch gedrängte Stimmen-Einsätze mit Imitation entstehenden Wirkungen des Auftürmens, welche in den Fugen

Digitized by Google

Bachs und auch schon vor ihm im Vokalsatze vorkommen, können höchstens als ein Element angesehen werden, das die neue Art der Stimmenbehandlung vorbereiten half. Das durchgreifende Neue ist aber die Ersetzung des Begriffs der Einzelstimmen, welche gesondert nebeneinander hergehen oder miteinander wechseln, durch denjenigen einer einheitlichen Beseelung derselben, derart, daß nach Belieben bald dieses bald jenes Instrument zur Aussprache des fortlaufenden Gedankens herangezogen wird. Vielleicht ist der erste Satz von Beethovens Sinfonia eroica das Werk, in welchem diese eine neue Aera der Tonkunst eröffnende neue Idee ihre vollendetste Verwirklichung gefunden hat. Da ist kaum irgendwo für eine längere Strecke ein Instrument oder selbst eine Gruppe von Instrumenten als Träger der Melodie zu bezeichnen, vielmehr durchmißt diese fortgesetzt alle Höhen und Tiefen und spricht bald in den Streichern, bald in den Bläsern mit intensivstem Ausdruck. Es sei nur an eine Stelle speziell erinnert:



die aber durch andere weit überboten wird, in denen wechselnd die tiefsten Baßregionen, die schwindelnde Höhe der Holzbläser und die sonore Mitte der Hörner Träger des Ausdrucks sind, ohne daß darum der melodische Zusammenhang irgendwie unterbrochen erscheint. Erst von solchen höchsten Leistungen des neuen Stilprinzips aus begreift man völlig den Sinn der Neuerung auch in ihren minder auffälligen Erscheinungsformen bei Haydn. Dies Indienststellen der zahllosen verschiedenen Ausdrucksmodalitäten des gesamten Instrumentalkörpers des Orchesters für die einheitlichen herrschenden melodischen Ideen ist etwas viel Erhabeneres und Bedeutenderes als die noch so raffinierte Ausnutzung der Assoziationen hervorrufenden Klangfarben zur Charakteristik eines zu illustrierenden Wortinhalts, sei es in der Oper oder in der Programmmusik.

H. Kretzschmar spricht die Ansicht aus, daß die Ausschließung des Klaviers aus dem Orchester den Anlaß gegeben habe zu einem freieren Verkehr der Stimmen unter einander (Führer durch den Konzertsaal 1. Bd., 2. Aufl., S. 56). Die umgekehrte Schlußfolgerung dürfte vielleicht der Wahrheit näher kommen, nämlich, daß das neue Stilprinzip der Heranziehung aller Stimmen zur Teilnahme an der Themengestaltung selbst ein solches unausgegorenes Element, ein solches halbfertiges und vom Zufall der Qualität des Akkompagnisten abhängiges Kunstmittel nicht duldete. Die tragende Idee des neuen Stils mußte den Generalbaß fortfegen. Und darin liegt auch die Erklärung für dessen geräuschloses Verschwinden; nicht die Abschaffung der Continuo war eine weltbewegende That, sondern der Uebergang von der realen Mehrstimmigkeit zu der ideellen universellen Einstimmigkeit mit souveräner Beherrschung der Mehrstimmigkeit. Diese aber hat nicht ein Mensch zuwege gebracht, sondern sie ist die That eines Jahrhunderts. Darum ist ihr Schöpfer nicht nachzuweisen.

110. Quartett und Symphonie. Ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts, oder nur wenig später, kommt die angedeutete Umwandlung des Stils der Kammer- und Orchestermusik plötzlich zum Durchbruch und die alten Formen werden samt und sonders mit einemmal von einer großen Anzahl von

Digitized by Google

Komponisten beiseite geschoben: die französische Ouvertüre, das Concerto grosso, die Partita (Suite), die italienische Sonate, die Fuge mit Präludium, alle diese um 1700 herrschenden Lieblingsformen veralten plötzlich und machen einer einzigen neuen Form Platz, welche für Einzelinstrumente ebenso wie für das verschiedenartigste Ensemble, bis zum vollen Orchester allgemein in Aufnahme kommt, die mehrsätzige Sonate, deren erster Teil die im engeren Sinn sogenannte Sonatenform hat (vergl. 91). Die historische Frage streiften wir bereits und müssen ihre volle Lösung der Zukunft überlassen. Nun taucht anfangs der 60er Jahre mit einemmal aus der Flut neuer Erscheinungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik die Gestalt Joseph Haydns auf, schnell im In- und Auslande bemerkt und von Jahr zu Jahr an Bedeutung wachsend. Anfänglich in Abschriften sich verbreitend, bald aber in allerlei fast gleichzeitigen Druckausgaben (Venier, La Chevardière und Leduc in Paris, Roger in Amsterdam, Bremner in London) erscheinen Haydns erste Quartette und Symphonien neben solchen von J. Christ. Bach, Joh. Stamitz, Jomelli, Boccherini und vielen anderen, steigen aber schnell in der allgemeinen Würdigung und stehen bald unbestritten an der ersten Stelle. Was dieselben von Anfang an auszeichnet und die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der kecke Wurf, die naturwüchsige Lustigkeit und Ursprünglichkeit der Ideen seiner Allegrothemen und die Wahrheit und Ausdruckskraft seiner Andantes, weiterhin aber, nachdem ihm mit wachsender Uebung die Schwingen gewachsen, die erstaunliche Kunst seiner Themenverarbeitung in dem durch ihn erst eigentlich zur Bedeutung eines selbständigen Faktors gebrachten Durchführungsteile. Die Faktur der ersten Haydnschen Sätze ist eine sehr einfache, fast kindliche, sowohl in seinen ersten Klaviersonaten als den ersten Kammermusikwerken; aber überall tritt die Originalität seines Talents hervor. Seine Erstlinge haben sich nicht von überkommenen Formen und stereotypen Wendungen loszumachen, sondern stehen diesen von Anfang an fremd gegenüber, sodaß man von Haydns Jugendwerken wirklich den Eindruck einer neuen Kindheit der Instrumentalmusik erhält. Haydn ist nicht wie Händel und Bach auf der Orgelbank groß geworden und im Fugenstile nach strenger Observanz erzogen, sondern halb wild gewachsen, ein echtes Kind des Volks mit dem Herzen voller Melodien, und schulte sich eigentlich erst selbst in der Praxis des musikalischen Schaffens. Aehnlich wie einer seiner besten Vorläufer, Joh. Frdr. Fasch (vergl. 85), komponierte er frisch darauf los, ehe er gelernt hatte, wie das „nach den Regeln" anzufangen sei: gerade dadurch aber wurde erklärlich, wie er von Anfang an zum Vertreter eines neuen Stils werden konnte.

111. Haydns Leben. Joseph Haydn ist am 1. April 1732 zu Rohrau in Niederösterreich geboren und starb am 31. Mai 1809 in Wien. Aus dem Vaterhause (der Vater war ein armer Stellmacher) kam Haydn schon mit fünf Jahren, nämlich zu einem Verwandten, dem Schulmeister Frankh in Hainburg, welcher die früh sich zeigende Begabung des Knaben für Musik ausbilden sollte. Drei Jahre später nahm der Wiener Hofkapellmeister Georg Reutter Haydn mit nach Wien als Kapellknaben am Ste-

Digitized by Google

fansdom. Auch Haydns Bruder Michael, der nachher als Kirchenkomponist zu Ansehen gelangte (geboren 1737, gest. 1806 zu Salzburg als erzbischöfl. Kapellmeister), wurde 1745 nach Wien gezogen, und da dessen Stimme sich als besser erwies als die Josephs, so wurde letzterer, als die Mutation eintrat, entlassen und darauf angewiesen, sich selbst zu ernähren (1750). Die bisherige musikalische Ausbildung Haydns hatte sich in der Hauptsache auf Singunterricht und Violinunterricht erstreckt; wahrscheinlich auch auf etwas Klavierspiel. Zur Komposition hatte er keinerlei Anweisung erhalten, schrieb aber schon damals lustig darauf los. Seinen Unterhalt verdiente er nur durch einigen Privatunterricht, auch wurde er zeitweilig von dem damals in Wien lebenden Porpora als Akkompagnist in dessen Gesangsstunden verwendet, was seine theoretische Bildung wohl einigermaßen förderte. Trotz mangelnder Ausbildung schrieb aber Haydn schon mit 19 Jahren die Operette „Der neue krumme Teufel" für den Komiker Kurz, welche mehrmals mit gutem Erfolg aufgeführt wurde (die Musik ist verloren). Auch verbreiteten sich um diese Zeit allerlei Instrumentalstücke (Kassationen, Divertissements für Streichinstrumente und Streich- und Blasinstrumente) von Haydn. Einen ersten kunstverständigen Gönner fand Haydn in dem Baron von Fürnberg, der ihn wiederholt auf sein Gut Weinzierl einlud und ihn direkt veranlaßte, für seine Kammermusikveranstaltungen einige Quartette zu schreiben, ein Ensemble, welches Haydn von da ab dem vorher gepflegten Trio und Quintett 2c. dauernd vorzog und das durch ihn zu hervorragender Bedeutung in der Geschichte der Instrumentalmusik gelangte. Das erste der 18 für Fürnberg geschriebenen Quartette (B-dur $^6/_8$) entstand 1755. Auf Empfehlung Fürnbergs wurde Haydn 1759 als Kammerkomponist des Grafen Morzin auf Lukavec angestellt, desselben, der fast 30 Jahre früher J. Fr. Fasch als Komponisten engagierte. In Lukavec schrieb Haydn 1759 seine erste Symphonie (D-dur $^4/_4$), sowie eine Anzahl später unter die Symphonien gerechneter Divertissements. Obgleich Graf Morzin nicht litt, daß seine Musiker sich verheirateten (doch war auch Fasch verheiratet, als er nach Lukavec ging), knüpfte doch Haydn während der Lukavecer Zeit ein Eheband, leider ein sehr unglückliches (die Frau war zänkisch und unmusikalisch, und Haydn lebte die letzten Jahre vor ihrem 1800 erfolgten Tode getrennt von ihr). 1761 löste der Graf seine Kapelle auf; doch fand Haydn sogleich eine andere und bessere Stellung bei dem Fürsten Paul Anton Esterhazy in Eisenstadt, zunächst als zweiter Kapellmeister, später unter Fürst Nikolaus Esterhazy, nachdem der erste Kapellmeister G. J. Werner gestorben (1766) als alleiniger Kapellmeister. Damit rückte Haydn in die Stellung ein, welche er bis zu seinem Lebensabend behielt; denn zwar löste Fürst Anton Esterhazy 1790 die schon 1769 nach Schloß Esterhazy verlegte Kapelle auf, aber Haydn behielt 1400 Gulden Pension und

Digitized by Google

wurde 1794 von dem nächsten Erben Fürst Nikolaus, der die Kapelle wieder einrichtete, reaktiviert. Abgesehen von zwei Reisen nach London, 1791—1792 und 1794—1795, welche Haydn auf besondere Einladung zur Direktion einer Anzahl von Konzerten mit eigenen Symphonien antrat, hat Haydn Oesterreich nicht verlassen und besonders Wien als seine engere Heimat betrachtet. Wien gelangte seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu dem Rufe der Musikstadt par excellence (Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert) und trat in direkte Parallele mit der kleinen Dichterresidenz Weimar. Eine Gesamtausgabe der Werke Haydns ist bisher noch nicht unternommen worden und eine große Zahl derselben ist überhaupt nicht gedruckt worden, sondern nur in Abschriften verbreitet. Das Leben Haydns beschrieben K. K. Dies und G. A. Griesinger (beide 1810) und in umfassender Weise K. F. Pohl (2 Halbbände 1875, 1888; die Beendung hat Eusebius Mandyczewski übernommen). Denkmäler wurden Haydn errichtet 1795 zu Rohrau (Büste) und 1887 in Wien.

112. **Haydns Stil.** Was die ersten Werke Haydns auszeichnete und die Aufmerksamkeit der Welt auf den neuen Meister lenkte, die schlichte Natürlichkeit und lyrische Gliederung seiner Hauptthemen, ist auch für sein gesamtes Schaffen charakteristisch geblieben. Wenn auch in den Tanzsuiten der vorhaydnschen Zeit ein verwandter Geist lebte, der gelegentlich auch die köstlichsten Blüten des Humors trieb, und wenn auch in den sich von der strengen Schablone der Tanztypen emanzipierenden, frei erfundenen Sätzen Domenico Scarlattis und Ph. Em. Bachs das freie Gebaren und der Uebermut der Haydnschen Erfindung bedeutsame Vorläufer hat, so ist doch zwischen diesen und der Kunst Haydns immer noch ein ziemlich großer Abstand. Die Menuette Haydns, an welche viele Leute zuerst denken, wenn man von Haydn spricht, stehen von denjenigen anderer Zeitgenossen viel weniger weit ab als seine frei erfundenen Allegrosätze; doch hat allerdings Haydn in einzelnen Fällen auch bereits die Form des Menuett so erweitert und zum Tummelplatze ausgeführter motivischen Arbeit gemacht, daß nur eben noch Tempo und Taktart dem herkömmlichen Tanze entsprechen. Das zusammengeraffte, bestimmte Wesen der Haydnschen Allegrosätze aber, ich meine seiner ersten und letzten Sätze, findet sich bei den Komponisten vor Haydn nur ganz ausnahmsweise. Man vergleiche die italienischen Opernsymphonien eines Hasse, Leo ꝛc. oder aber die Konzerte, Sonaten, Ouvertüren der Italiener, Franzosen und Deutschen, überall wird man einen starken Abstand spüren — ausgenommen die Zeitgenossen Christian Bach, Mozart und Boccherini. Das Abwenden von der Fugenarbeit einerseits und der motivischen Figuration in der ersten Themenaufstellung, die Schaffung des neuen Begriffs des Themas als eines bereits in sich in gewissem Grade geschlossenen Ganzen ist eben das eigentlich neue; die Art, wie man vor Haydn Stücke anfing und aufbaute, ist von Haydn in die Durchführung verwiesen und das Debüt bildet die Vorstellung eines prägnanten liedartigen (im weitesten Sinne) Gebildes von scharfer Physiognomie, dessen Wiedererkennung auch nach langer Unter-

Digitized by Google

brechung durch fremde Bildungen garantiert ist, ja das sogar in seinen Elementen noch erkennbar bleibt, wenn dieselben in der Durchführung einzeln auftreten wie in der Fugenarbeit des Fugenthema. Die frappante Natürlichkeit und sozusagen Selbstverständlichkeit dieser Themen neuer Prägung trug Haydn seitens der Kunstgenossen begreiflicherweise zunächst ebenso lebhaften Tadel ein, wie sie die Masse elektrisierte; man sprach von Tändelei und Entwürdigung der Kunst zu kindischem Spiel. Aber Haydn ließ sich nicht beirren und fuhr fort, an dem glücklich gefundenen neuen Prinzip festzuhalten; wußte er doch mehr und mehr den Schwerpunkt der Kunstarbeit in die Durchführungsteile zu verlegen und mit dem, was er da leistete, auch die strengsten Kunstrichter zum Verstummen zu bringen. Auch die langsamen Mittelsätze Haydns zeigen vielfach dieselbe Art des Vorgehens, das Hinstellen eines Themas von primitivster Einfachheit und überzeugendster Natürlichkeit, das aber in weiterem Verlaufe entweder durch eine raffinierte figurative Ausgestaltung, oder aber auch durch Anwendung seines Prinzips der Auseinanderlegung in seine Elemente und buntgestaltige Verarbeitung dieser das Interesse in immer wachsendem Grade fesselt, bis die endliche Rückkehr zur einfachen Form wieder mit Freuden begrüßt wird.

113. Haydns Symphonien. Als Gesamtzahl der Symphonien Haydns giebt sein letzter Biograph K. F. Pohl 125 an und zwar inklusive der eigentlich als Operneinleitungen geschriebenen. Haydn hat für das Marionettentheater in Eisenstadt bezw. Esterhazy eine ganze Reihe Opern geschrieben, einschließlich des „Neuen krummen Teufels", der für Wien geschriebenen „La vera costanza" (1776), die aber nicht dort sondern erst 1791 in Paris aufgeführt wurde, wo die Partitur sich 1879 wiedergefunden hat, und des 1794 in London begonnenen aber nicht beendeten „Orfeo" 24; Haydn selbst sah aber das Hauptfeld seiner Thätigkeit nicht in der Bühnenkomposition. Haydn rechnete viele der Werke, welche wir jetzt als Quartette oder Kassationen kennen, ebenfalls zu den Symphonien, was man sich so zu denken hat, daß dieselben nicht für solistische, sondern orchestermäßige Besetzung gedacht waren. Umgekehrt nennt Christian Bach seine kleinen ersten nur für Streichorchester geschriebenen Symphonien „Quartette" und Philipp Emanuel Bachs „Symphonien" vom Jahre 1773 sind wiederum richtige Streichquartette, welche Solobesetzung fordern. Eine strengere Scheidung zwischen Kammermusik und Orchestermusik entwickelte sich auch bei Haydn erst allmählich; auch die freie Beteiligung der Bläser an der thematischen Arbeit steht nicht mit einem Male fertig da, sondern tritt erst nach und nach in die Erscheinung, wozu gerade die für solistische Besetzung berechneten Kassationen (Divertissements, Serenaden, Notturni) wesentlich fördernd gewesen sein mögen.

Diese meist aus einer größeren Zahl von Sätzen bestehenden, und bezüglich deren Ordnung keinerlei festen Regeln unterliegenden Werkchen sind nichts anderes als Nachkömmlinge der alten Suite (Partie). Ihre Bestimmung ist nicht der Vortrag im Konzert, sondern zur Unterhaltung bei Tisch oder als Huldigung zu Geburtstagen, Ständchen u. dgl.; sind sie zum Vortrag im Freien bestimmt (Serenade, Kassation, Notturno), so beschäftigen sie gewöhnlich eine größere Anzahl

Digitized by Google

Bläser. Von Haydn existieren manche derartige Werke in mehrerlei Bearbeitungen (ohne und mit Bläser, für eine kleinere oder größere Anzahl Instrumente); gerade ihnen verdankte er seine erste Popularität. Die mancherlei reizvollen Wirkungen, welche das wechselnde Hervortreten der in derselben beschäftigten Bläser ergab, mußte naturgemäß dazu Anlaß geben, auch in der Symphonie die Bläser aus ihrer Rolle nur verstärkender Zusätze zu befreien. Die französische Ouvertüre hatte zwar schon lange gelegentlich die Bläser auch in größerer Anzahl herangezogen; J. Fr. Fasch geht in seiner 6. Ouvertüre (G-dur) bis zu 2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen und Fagott außer dem durch Cembalo verstärkten Streichorchester — eine Besetzung, welche Haydn erst sehr spät in seinen Symphonien verlangt! Haydns Orchester beschränkte sich anfangs durchaus auf den Zusatz von 2 Oboen und 2 Hörnern zum Streichorchester, nur selten tritt noch eine Flöte hinzu oder ein obligates (solistisch behandeltes) Streichinstrument, was aber gegenüber der vorhaydnschen Praxis durchaus keine Neuerung ist. Klarinetten, für welche Mozart bereits in seiner dritten Jugend-Symphonie (1764) schreibt, verschmäht Haydn vor der Londoner Zeit gänzlich und auch Pauken hat er nur in einzelnen der vor 1790 geschriebenen Symphonien später nachgetragen, während sie Mozart bereits 1768 in der nachher als Ouvertüre der „Finta semplice" verwendeten kleinen D-dur-Symphonie anwendet. Für diese Beschränkung ist wahrscheinlich die Besetzung des Esterhazyschen Orchesters maßgebend gewesen. Keinesfalls kann man sagen, daß Haydn durch die Vergrößerung des Orchesterapparates die Aufmerksamkeit auf seine Symphonien gezogen hat; er war bereits in Paris und London berühmt, ehe er seinem Orchester die Gestalt gab, welche wir jetzt das Haydnsche Orchester zu nennen gewohnt sind. In Paris wurde Haydn zuerst berühmt durch eine Aufführung seines „Stabat Mater" (1781), dessen großer Erfolg dem Direktor des Concerts spirituels Anlaß gab, sich mit Haydn direkt in Verbindung zu setzen. Haydn schrieb daher 1784 sechs Symphonien eigens für dieses nunmehr Concerts de la Loge Olympique genannte Pariser Konzertunternehmen (darunter die von den Franzosen mit den seither bekannt gebliebenen Namen belegten L'ours (C-dur), La Poule (G-dur) und La Reine (B-dur). Andere durch Beinamen charakterisierte Symphonien aus der vorlondoner Zeit Haydns sind: Le Midi (C-dur), Le Soir (G-dur), La matin (D-dur), die Abschiedssymphonie (Fis-moll), Merkur (Es-dur), La lamentatione (F-dur, mit Benützung der kirchlichen Melodie der Klagelieder Jeremiae), Maria Theresia (C-dur), La passione (F-moll), der Schulmeister (Es-dur), die Feuersymphonie (A-dur), La chasse (D-dur); auch die Kindersymphonie gehört noch in die vorlondoner Zeit. Als 1790 die Esterhazer Kapelle aufgelöst wurde, zog Haydn nach Wien und hatte nun hinlänglich freie Zeit, der wiederholten Einladung nach London Folge zu leisten, um dort gegen ein erhebliches Honorar eine Anzahl neuer Symphonien zu dirigieren. Daß Haydn mit den für London geschriebenen Symphonien noch mehr als mit den für Paris geschriebenen einen freieren Flug nimmt, seine Anforderungen an Spieler und Hörer höher spannt, ist nur natürlich, da ihm nun keinerlei Schranken gezogen waren.

Digitized by Google

Die zwölf 1791—94 komponierten „englischen" Symphonien repräsentieren daher sowohl äußerlich als innerlich den auf der Höhe seiner Leistungen als Instrumentalkomponist angelangten Haydn. Diese zwölf Symphonien unter denen sich die mit dem Paukenschlag (G-dur), die mit dem Paukenwirbel (Es-dur), der Militärsymphonie (G-dur) und die Glockensymphonien (D-dur) befinden, bilden mit der sogenannten Oxfordsymphonie, welche schon 1788 geschrieben, aber gelegentlich Haydns Promotion zum Dr. mus. in Oxford (1791) gespielt wurde, den eigentlichen Bestand der heute noch allgemein bekannten und in der Wertschätzung der Welt festsitzenden Symphonien Haydns; die Breitkopf und Härtelsche Ausgabe von Symphonien Haydns enthält außer den zwölf englischen noch eine in D-dur (Nr. 10) und eine in G-dur (Nr. 13). Franz Wüllner gab sechs Pariser Symphonien Haydns heraus; die Mehrzahl der Symphonien Haydns existiert aber überhaupt nicht in neueren Drucken, (94 wurden nur in Stimmen gedruckt [leider sehr inkorrekt], 40 derselben erschienen auch in Partitur, 29 sind überhaupt niemals gedruckt worden).

114. Haydns Quartette. Wie schon bemerkt, unterschied Haydn anfänglich selbst nicht streng zwischen Quartetten, Kassationen und Symphonien. Doch vergrößerte sich selbstverständlich mit der Heranziehung eines größeren Instrumentalkörpers und der Bestimmung der Werke für den Konzertvortrag durch große Orchester, deren Besetzung Haydn bekannt war, der Abstand der Symphonien und der Kammermusikwerke immer mehr. Aber bei aller Verschiedenheit, welche die Vielheit der selbständig an der Entwicklung und Verarbeitung der Themen sich beteiligenden Instrumente und die bedachte Ausnützung der dynamischen Wirkungen des Orchesters bedingt, bleibt doch die Faktur der Quartette und sonstigen Kammermusikwerke Haydns eine der den Symphonien analoge, nur verfeinert die Beschränkung auf Solisten, die als Virtuosen angesehen werden dürfen, die Arbeit immer mehr. Auch die Quartette Haydns erschienen zuerst in größerer Zahl in Paris, ja die Pariser Ausgaben enthalten mehr Quartette als Haydn geschrieben; die in den Quartetten der mittleren Zeit hervortretende Neigung Haydns, die erste Violine als Prinzipalinstrument zu behandeln, wurde ihm von der Kritik als Mangel vorgeworfen und verschwindet in den späteren Quartetten mehr und mehr die Oktavverstärkung der Melodie, welche in seinen ersten Arbeiten Aufsehen machte, tritt später nur mehr ganz ausnahmsweise auf und das Ideal der gleichmäßigen Beschäftigung aller vier Instrumente wird immer mehr realisiert. Der kecke Wurf der Themen Haydns, die gewählte Führung der Harmonie, die echt violinmäßige Schreibweise im ganzen wie im einzelnen hat den Quartetten Haydns noch heute, nach mehr als 100 Jahren die volle Frische ihrer Wirkung bewahrt; man darf dieselben, ohne seine anderweitigen Leistungen herabzusetzen, als die eigentliche Krone seiner Schöpfungen betrachten. Da Mozarts kurze Schaffenszeit mitten in diejenige Haydns hineinfällt, so ist es nur natürlich derselbe Meister, der zunächst Mozarts Vorbild war, in der Folge sich auf des Schülers Schultern stellte und aus Mozarts Eigenart neue Anregungen, besonders nach Seite der Veredelung der Melodieführung hin empfing. Auch Boccherini, dessen Werke Haydn kennen lernte und hochschätzte, ist nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben.

Digitized by Google

115. Haydns Vokalwerke. Wenn auch Haydn selbst zeitlebens den Schwerpunkt seines Schaffens in der Instrumentalkomposition sah, so sollten doch zwei Vokalwerke seine Leistungen krönen und seinem Ruhme den höchsten Glanz verleihen. Zwar dankt er seinen ersten entscheidenden Erfolg im Auslande (Paris) dem Stabat Mater und schrieb eine ganze Reihe kirchlicher Vokalwerke (14 Messen, von denen einige von den Freunden der begleitenden Kirchenmusik, den Nicht-Cäcilianern, noch heute sehr hochgehalten werden, ferner 2 Tedeums, ein Oratorium alten Stils „Il ritorno di Tobia", Offertorien, Motetten, Marienhymnen u. s. w.), doch treten alle diese Werke in Schatten gegenüber seinen Symphonien und Quartetten; nur die in hohem Alter, ganz gegen Ende des Jahrhunderts geschriebenen beiden großen Chorwerke mit Orchester „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten", machten mit Recht noch größeres Aufsehen als seine Instrumentalwerke. Die „Schöpfung", deren englischer Text (von Lidley) für Händel bestimmt gewesen sein soll, knüpft äußerlich noch einigermaßen an Händels Oratorien an; doch spielt auch in ihr das Orchester eine so wesentliche Rolle durch Ausdeutung des Textes in tonmalerischem Sinne, daß trotz der teilweise direkt an Händel gemahnenden großen Chorsätze der Meister der modernen Instrumentierungskunst an allen Enden herauslugt. Haydn brachte den Text von seiner zweiten englischen Reise mit, sein Freund van Swieten übersetzte ihn ins Deutsche und Ende April 1798 erfolgte die erste Aufführung. Gerade 3 Jahre später folgten die „Jahreszeiten", in denen der Zusammenhang mit dem alten Oratorium gänzlich aufgegeben und an Stelle einer dramatischen Handlung oder Allegorie vielmehr eine Reihe lebenswahrer Naturbilder gesetzt ist (Ackersmann, Hirte, Gewitter, Jagd, Weinlese ꝛc.). Auch der Text der Jahreszeiten ist ursprünglich englisch (von Thomson) und wurde gleichfalls von van Swieten übertragen. Die erste Aufführung erfolgte Ende April 1801. Die herzinnige Naivität, welche Haydn als musikalischer Interpret von Gesangstexten entfaltete, welche auch dem Durchschnittshörer eine Kontrolle seiner Art zu charakterisieren gestattete, rief Stürme der Begeisterung hervor, Haydn wurde in Gedichten gefeiert, Medaillen wurden zu seiner Ehre geschlagen und seine Popularität stieg zu einer nicht dagewesenen Höhe. Aber neben den kindlich heitern Zügen, aus welchen der allbeliebte neckische Instrumentalkomponist als alter Bekannter grüßte, zeigte Haydn in diesen beiden großen Vokalwerken auch eine Großartigkeit und Erhabenheit der Konzeption an der rechten Stelle, für welche sich Parallelen in seinen Instrumentalwerken nur ganz vereinzelt finden. In gewissen Genieblitzen, wie der Anwendung der Sordinen für die Streichinstrumente zur Charakterisierung der Hochsommerschwüle vor Ausbruch des Gewitters ist in nuce die ganze Kunst der modernen Koloristen und Programmmusiker enthalten. Man kann ohne irgendwelche Vergewaltigung der Wahrheit die beiden Chorwerke als seine letzten künstlerischen Großthaten bezeichnen. Schnell forderte nun das Alter sein Recht und außer einigen Vokalquartetten, Arrangements schottischer und walisischer Lieder produzierte der greise Meister nichts mehr.

116. Mozarts Individualität. Gegenüber dem halb wild gewachsenen Kinde des Volks, das Haydn im besten Sinne des Worts mehr oder weniger zeitlebens blieb, tritt

Digitized by Google

Mozart bereits als wirkliches Kind, als eine höchst distinguierte Erscheinung auf, bei aller kindlichen Natürlichkeit von Anfang an ausgezeichnet durch ungewöhnlichen Adel des Gebarens, mit allen Kennzeichen der über das Gewöhnliche hoch emporragenden ausnahmsweisen Genialität. Mag man auch ein gut Teil seiner von Anfang an frappierenden Beherrschung des Formalen auf die ausgezeichnete Erziehung durch seinen selbst sich weit über Durchschnittsbildung erhebenden Vaters setzen, so bleibt doch immer noch genug als unbegreifliches Wunder der Natur übrig, wenn man die Leistungen des jungen Mozart mit denen der Zeitgenossen vergleicht. Hat man Haydns ersten bekannt werdenden Instrumentalkompositionen den Vorwurf der Tändelei, des Spiels mit den Empfindungen gemacht, in einer Zeit, wo die Kunstlehre und Aesthetik freilich den schönsten langen Zopf trug und das volksmäßige Element eben erst schüchtern sich zu regen versuchte, so hat dagegen Mozart sogleich durch seine ersten Kompositionen alle Welt bestrickt durch dasjenige, was für sein gesamtes Kunstschaffen das eigentliche Charakteristikum geblieben ist: den Adel der Kantilene. Es war Mozarts spezielle Mission, der sich so herrlich entwickelten neuen Kunst der Instrumentalmusik dieses fast neue Element zuzuführen und es läßt sich bereits an seinen frühen Kindheitskompositionen die Spezialbegabung gerade für diese Seite der künstlerischen Gestaltung nachweisen. Als einen Vorgänger wird man vielleicht, wenn auch in bescheidenem Maße, den Benjamin unter den Söhnen Bachs, den vielgeschmähten Johann Christian Bach, bei näherer Bekanntschaft immer mehr schätzen lernen. Aber der eigentliche Hauptrepräsentant dieses neuen Elementes wird unweigerlich Mozart bleiben. Schon Zeitgenossen haben das begriffen und verblendet durch die Maximen überkommener Anschauungen ihm wohl einen Vorwurf daraus machen wollen, daß seine Allegri zu gesangsmäßig und deshalb nicht stilrein seien; heute verstehen wir, daß der Meister, welcher den wirklichen Gesang in die Instrumentalmusik tragen sollte, nicht umhin konnte, immer zu singen, wo er überhaupt die Lippen öffnete. Zufolge der glücklichen Verbindung einer ganz ausnahmsweisen Begabung und einer ausgezeichneten zielbewußten Schulung tritt Mozart in einem Alter, in welchem andere Künstler die Anfangsgründe erlernen, als Rivale neben die bedeutendsten Komponisten seiner Zeit und schafft auf allen Gebieten Werke von bleibendem Werte, die durch Selbständigkeit der Ideen, Gewähltheit des Ausdrucks und Vollendung der formalen Gestaltung sich als klassische Schöpfungen dokumentieren und von der gesamten musikalischen Welt als Besitz von allerhöchstem Werte geschätzt werden.

117. Mozarts Leben. Wolfgang Amadeus Mozart ist am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren und starb schon am 5. Dezember 1791 zu Wien. Zusammen mit seiner 4½ Jahre älteren Schwester Maria Anna (dem „Nannerl", geb. 1751, gest. 1829 als Frau von Berchthold in Salzburg) vom Vater musikalisch ausgebildet, trat er mit dieser unter des Vaters Führung bereits 1762 als Sechsjähriger seine erste Kunstreise an, erregte am Wiener Hofe und 1763 an einer Anzahl deutscher Fürstenhöfe (Nymphenburg, Ludwigsburg, Schwetzingen), sowie zu Paris (eben-

Digitized by Google

falls bei Hofe) und London (wo Christian Bach, damals Hofkapellmeister der Königin, Mozart auf die Probe stellte), gerechtes Aufsehen durch sein Klavierspiel, seine Improvisationen und auch bereits mit ersten Kompositionsversuchen. Der nächste Besuch am Wiener Hofe (1767) führte den kleinen Meister bereits auf das Gebiet der Opernkomposition, auf welchem wir seine dornenvolle, aber schließlich von höchstem Ruhme gekrönte Laufbahn früher verfolgt haben (101 f.). Ende 1769 bis zum Frühjahr 1771 unternahm Mozart mit seinem Vater eine Reise nach Italien, welche sich bis nach Neapel erstreckte und ihm Ruhm und Ehren aller Art einbrachte, auch einen Opernauftrag für Mailand (1770), dem sich zwei weitere, ebenfalls für Mailand anschlossen, das Mozart daher auch 1771 und 1772 wieder besuchte. Ueberhaupt war Mozarts Leben ein ziemlich wechselreiches, wir finden ihn wiederholt in München und Wien, und 1778, nachdem er seine bereits mit 12 Jahren erlangte Stellung als erzbischöflicher Konzertmeister in Salzburg aufgegeben, auch in Gesellschaft seines Vaters, der ihm immer ein treuer Mentor blieb, in Paris, wo eine seiner Symphonien im Concert spirituel gespielt wurde. Die Reise wurde abgebrochen, als die Nachricht vom Tode seiner Mutter eintraf. Noch einmal kehrte Mozart in das Joch seiner Salzburger Stellung zurück, und folgte dem 1781 nach Wien übergesiedelten Erzbischofe auf dessen Befehl dorthin, nahm aber kurz darauf definitiv seine Entlassung. Der in Salzburg gebliebene Vater starb 1787. In den Jahren 1782 bis 1789 war Mozart gänzlich auf Broterwerb durch Unterricht und Komposition angewiesen, da es ihm nicht gelang, eine Anstellung zu finden. Erst 1789, zwei Jahre vor seinem Tode, ernannte ihn der Kaiser zum Kammerkomponisten mit dem bescheidenen Gehalt von 800 Gulden. Freilich schlug er eine ihm gelegentlich einer Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin 1789 gemachte Offerte Friedrich Wilhelms II. zum preußischen Hofkapellmeister (mit 3000 Thaler Gehalt) aus. So starb der als Kind an Fürstenhöfen gefeierte Künstler trotz seines stetig wachsenden Ruhmes gänzlich mittellos, sodaß er nur ein Armenbegräbnis erhielt. Seit 1781 war Mozart verheiratet mit Constanze Weber, der Schwester der Sängerin Aloysia Weber, seiner Jugendliebe in Mannheim; dieselbe überlebte ihn um ein halbes Jahrhundert (gest. 1842) und vermählte sich 1809 mit dem dänischen Gesandtschaftsattaché Georg Nissen, der später einer der ersten Mozart-Biographen wurde. Von den zwei Söhnen Mozarts wurde der jüngere, ebenfalls Wolfgang Amadeus getauft, Musiker, doch war derselbe nicht hervorragend begabt (gestorben 1844, einige Sonaten ꝛc. gedruckt). Mozarts Leben beschrieb in umfassender, seiner Bedeutung würdiger Weise der bekannte Philologe Otto Jahn (1856—59, 4 Bde, 3. Aufl., von H. Deiters 1891); ein thematisches Verzeichnis seiner Werke veröffentlichte L. v. Köchel (1862), eine monumentale Gesamtausgabe erschien 1876—86 bei Breitkopf und Härtel. Standbilder wurden Mozart

Digitized by Google

L. v. Beethoven

Ludwig van Beethoven,

geb. 16. Dez. 1770 in Bonn,
gest. 26. März 1827 in Wien.

Digitized by Google

Ludwig van Beethoven

Digitized by Google

errichtet 1841 in Salzburg und 1859 in Wien.

118. Mozarts Werke. Wenige Komponisten haben ihr Interesse so gleichmäßig auf die beiden Gebiete der Vokalmusik und Instrumentalmusik verteilt wie Mozart. Außer der stattlichen Reihe der Opern schrieb er eine Menge kirchlicher Kompositionen (allein 15 Messen), unter denen sein „Requiem" (sein letztes Werk) und ein wunderschönes „Ave verum" hervorragen, viele Konzertarien, Lieder 2c., aber auch eine Fülle instrumentaler Kompositionen verschiedenster Besetzung, vom Klavier allein (17 zweihändige und 5 vierhändige Sonaten, Phantasien 2c.) bis zum vollen Orchester. Mit besonderer Liebe zog Mozart einzelne Blasinstrumente zu kleinen Ensembles heran, besonders Hörner und auch Bassethörner (Altklarinetten), schrieb mehrere Konzerte für Horn und eins für Klarinette und zahlreiche Divertissements und Kassationen, in denen Bläser mitwirken. An der Verselbständigung der Blasinstrumente auch im Orchester hat Mozart sehr wesentlichen Anteil. Doch schrieb er auch nicht weniger als 42 Violinsonaten mit Klavier und brachte diese Form des Duo bereits auf eine erhebliche Stufe der Ausbildung. Die Freude am Gesangsmäßigen verleiht allen seinen Instrumentalwerken eine eigenartige Physiognomie, die aber bei aller Familienähnlichkeit, dank der Unerschöpflichkeit seiner melodischen Erfindungsgabe, niemals zur Schablone wird. Aus der Zahl der 47 meist in früher Jugend geschriebenen Symphonien Mozarts ragen die drei zuletzt (1788) geschriebenen als die impostantesten und noch heute allgemein gleichbeliebten, die kraftvolle und heitere in Es-dur, die graziöse, elegisch angehauchte in G-moll und die strahlende in C-dur („Jupiter") hervor; neben diesen wird noch häufig gehört die 1786 geschriebene in D-dur (ohne Menuett). Seine Streichquartette und Streichquintette haben die volle Frische ihrer Wirkung dauernd bewahrt und nur die Jugendwerke sind in Vergessenheit geraten; besonders sei hervorgehoben das harmonisch hochinteressante C-dur-Quartett mit seiner philosophischen Einleitung, und das rhythmische Problem lösende, der G-moll-Symphonie verwandte G-moll-Quintett. Als Komponist von Konzerten (besonders zahlreichen für Klavier und Orchester) gehört Mozart zu denjenigen, welche die von Bachs Söhnen festgehaltene Konzertform der Italiener zu Gunsten der Sonatenform aufgaben.

119. Der Aufschwung der Klaviermusik. Die ganz veränderte Rolle, welche seit J. S. Bachs Vorgange das Klavier als Partner und Konkurrent der Streichinstrumente angewiesen erhielt, führte auch zu einer erhöhten Beachtung desselben als Soloinstrument. Nicht zum geringsten trug aber zu dem Aufschwunge, den die Klavierkomposition nahm, die Revolution im Klavierbau bei, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts begann und bei Lebzeiten Mozarts durchgeführt wurde: neben das schüchterne und tonarme Klavichord und das zwar klangkräftige aber jeder Nüancierung der Tonstärke unfähige Klavicimbal trat das die Stärke des Tones von der Stärke des Anschlags abhängig machende Pianoforte.

Im Jahre 1710 etwa gelang es den Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori in Florenz (geb. 4. Mai 1655 zu Padua, gest. 27. Januar 1731 zu Florenz), vermutlich angeregt durch die Sensation, welche Pantaleon Hebenstreit seit 1705 auf seinen ausgedehnten Konzertreisen

Digitized by Google

mit dem von ihm verbesserten Hackbrett (von Ludwig XIV. „Pantalon“ getauft) erregte, den Hammeranschlag der Klaviermechanik einzuverleiben. Bereits 1711 erschien in dem „Giornale dei letterati d'Italia“ eine Beschreibung des Cristoforischen „Piano a forte“ durch den Marchese Scipione Maffei, welche auch in deutscher Uebersetzung 1722 in Mattheſons Critica musica abgedruckt wurde und ohne Zweifel den Anstoß dazu gab, daß zunächst Gottfried Silbermann in Freiberg (geb. 14. Januar 1683, gest. 4. August 1753 in Dresden) und weiterhin Chr. E. Friederici in Gera (gest. 1779), Joh. Adam Späth in Regensburg (gest. 1796), Georg Andreas Stein in Augsburg (geb. 1728, gest. 29. Februar 1792) und Sebastian Erhard (Erard, geb. 5. April 1752 zu Straßburg, gest. 5. August 1831 zu Paris), den Bau von Pianofortes unternahmen und binnen kurzem die alten Klaviere gänzlich aus dem Felde schlugen. Cristoforis Instrumente hatten zwar bereits eine der Silbermannschen und späteren englischen ganz ähnliche Mechanik, fanden aber anscheinend zunächst wenig Anklang; Silbermann baute 1737 seine ersten Pianofortes, die zwar zunächst J. S. Bach noch nicht völlig befriedigten (Bach selbst blieb dem Klavichord und Kielflügel treu), verbesserte aber die Konstruktion weiterhin und hat zuerst dem neuen Instrumente wirkliche Verbreitung verschafft. Joh. Christian Bach spielte bereits 1768 auf einem Pianoforte in London im Konzert; die ersten Londoner Pianofortebauer sind der aus Deutschland eingewanderte Johann Zumpe (1766), Americus Backers, Stodart und John Broadwood, von denen besonders der letztere die Silbermannsche Bauart wesentlich vervollkommnete (englische Mechanik). Mozart besaß vor 1777 ein Spätyrsches Pianoforte, lernte aber in diesem Jahr zuerst die Steinschen Instrumente in Augsburg kennen, denen er in der Folge den Vorzug gab. Stein ist der Erfinder der sogenannten deutschen Mechanik, welche besonders durch seinen Schwiegersohn Joh. Andr. Streicher in Wien nachher zu großer Beliebtheit gelangte. Erard baute sein erstes Pianoforte 1777; seine Epoche machende Erfindung der doppelten Repetitionsmechanik, welche erst das moderne Pianoforte in den Vollbesitz seiner Leistungsfähigkeit setzte, fällt aber erst in das Jahr 1823.

Jedenfalls stand um 1775 der Sieg des Pianoforte fest und die Komponisten wurden nunmehr durch die Möglichkeit der Entfaltung einer großen Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Entwickelung ausgedehnter Steigerungen stark zu einer Umbildung des Klavierstils angeregt. Während bis dahin das Brillante im Klaviersatz sich auf das Konzert beschränkte, für welches das Klavicembalo benutzt wurde, die für Klavichord bestimmten Sonaten und Soli aber mehr auf eine zierliche Eleganz und verbindliche Liebenswürdigkeit angewiesen waren — eine Charakteristik, die zwar auf das „Wohltemperierte Klavier“ nicht anwendbar ist, aber durch die Seltenheit derartiger Ausnahmen nur bekräftigt werden kann —, so bricht jetzt die Zeit an, wo das starke Pathos und der thatkräftige Wille auch auf dem Klavier zu Worte kommen, und auch der Melodieführung eine lebhaftere Farbengebung anzunehmen gestattet wird. Besonders an Haydns Klavierwerken ist dieser allmähliche Uebergang von dem immerhin etwas kleinlichen

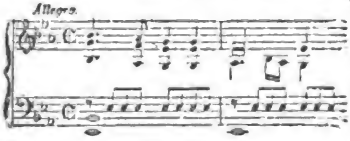
Digitized by Google

Klavichordstile P. E. Bachs zu dem weit ausholenden eigentlichen Pianoforte-Stile leicht zu verfolgen; weniger auffallend ist eine solche Entwickelung in Mozarts Klaviersonaten, welche sämtlich nach 1775 und durchaus für Pianoforte geschrieben sind, wie schon daraus hervorgeht, daß nirgends mehr der Klavierchord-Effekt der Bebung verlangt ist. Mozart steht auch hier gleich mitten darin in der Schreibweise für das überlegenere neue Instrument, das er zum Singen bringt, wie keiner vor ihm; doch versteigt er sich nur in wenigen Fällen dazu, dem Instrument größere Klangfülle abzufordern. Ein hochinteressanter Zeitgenosse Mozarts ist der Klavierkomponist Johann Wilhelm Häßler (geb. 1747 zu Erfurt, gest. 1822 zu Moskau), eine Art Parallelerscheinung zu dem Kammermusikkomponisten Boccherini besonders hinsichtlich der Feinheit, mit der er in der Bezeichnung den Ausdruck ausarbeitet, leider in seinen langsamen Sätzen noch etwas im Rokokostil stecken geblieben, aber in seinen Allegri und Presti von einer seltenen Keckheit und Verve. Häßler schreibt seine zweite Sonatensammlung (1779) teils für Klavier (d. h. Klavichord) teils für Pianoforte und bemerkt in der Vorrede, daß „Kenner den Unterschied leicht herausfinden werden". Bedeutendere Repräsentanten der Uebergangsepoche sind auch noch Nikolaus Joseph Hüllmandel (geb. 1751 zu Straßburg, gest. 1823 zu London), der 1776—90 in Paris lebte und die kräftigere deutsche Manier des Klavierspiels dort mit zuerst verbreitete, Fr. W. Rust (1739 bis 1796), dessen 9 Klaviersonaten gelegentlich schon einen Zug ins Große annehmen, auch J. A. P. Schulz (von dem wir wenige Klaviersachen haben, aber darunter eine kräftige Sonate in Es-dur), vor allen aber Muzio Clementi.

120. Clementi. Muzio Clementi, vor Mozart geboren (1752 in Rom) und nach Beethoven gestorben (10. März 1832 zu Evesham in England), ist zwar noch heute allgemein geschätzt als Komponist des Etüdenwerks „Gradus ad Parnassum" (1817) und der für die Klaviererziehung unentbehrlichen Sonatinen op. 36, 37, 38, wird aber im allgemeinen auch nicht annähernd der Bedeutung nach gewürdigt, welche er für die gewaltige Entwickelung der Kunst des Klavierspiels gehabt hat. Denn keinem andern als Clementi ist die radikale Umschaffung des Klavierstils zum Pianofortestil zuzuschreiben; Haydn folgt hier ganz offenbar seinen Pfaden, Mozart stellt sich neben ihn, und Beethoven übernimmt von Haydn, Mozart und Clementi und dessen Schülern die neue Behandlungsweise des Klaviers aus dem Vollen seiner Leistungsfähigkeit heraus als etwas bereits Fertiges. Als 14jähriger Knabe wurde Clementi von einem Engländer Namens Bedford entdeckt und auf dessen Kosten in England ausgebildet. 1773 gab er seine ersten Klaviersonaten op. 2 heraus (C-dur $^2/_2$, A-dur $^4/_4$, D-dur $^4/_4$), welche außerordentliches Aufsehen machten und in der That die Aera des vollgriffigen modernen Klavierspiels, welches das vervollkommnete Instrument als eine Art Orchester behandelt, unzweideutig eröffnen. Dieser ins Große gehende Zug der Klaviermusik Clementis mußte in einer Zeit, wo die älteren Sonaten Philipp Emanuel Bachs noch den Klaviergeschmack beherrschten, als eine ganz

Digitized by Google

gewaltige Neuerung erscheinen; er führt der Klaviermusik ein Element zu, durch welches dieselbe erst der Steigerung fähig wurde, welche sie durch Beethoven erfuhr: die sprichwörtliche Beethovensche Langatmigkeit wurzelt in Clementi. Freilich kam mit dem Zuwachs der starken Steigerung des figurativen Elements, der gewaltigen Ausbreitung harmonischer Wirkungen durch Entfaltung reichen Passagenwerks auch die Gefahr der Verirrung auf das Gebiet des nur Virtuosen, und gewiß muß bekannt werden, daß auch dieses auf Clementi zurückläuft. Ungerecht aber ist es, den ganzen Clementi en bloc als Virtuosen aus der Reihe der großen Komponisten auszuscheiden. Der Hinweis auf die unverwüstliche Jugendkraft seiner Sonatinen genügt allein schon, seine Schöpferkraft zu belegen; aber es befinden sich auch unter seinen großen Sonaten eine ganze Anzahl, welche an wirklichem musikalischen Gehalte hinter den besten Mozartschen nicht zurückstehen, und ihnen gegenüber den Vorzug souveräner Beherrschung der Spezialmittel der Klaviertechnik aufweisen (besonders seien hervorgehoben op. 14, II Es-dur, die fast brahmsische:



ferner die strahlende und triumphierende op. 34, I C-dur und die Mendelssohn vorahnende op. 40, II, H-moll). Um den ungeheueren Einfluß beurteilen zu können, den Clementi auf die fernere Entwicklung der Klaviermusik ausübte, genügt es, die bekanntesten seiner persönlichen Schüler namhaft zu machen: Jean Baptiste Cramer, John Field, Ludwig Berger, Ignaz Moscheles, Friedrich Kalkbrenner. Doch ist allerdings Clementis Bedeutung auf die Komposition für Klavier beschränkt; unter seinen Kammermusikwerken sind nur ein Heft (5) Sonatinen für Klavier und Violine der Wiederbelebung wert, die übrigen sind samt seinen Symphonien und Ouvertüren heute veraltet und stehen nicht auf der Höhe der Leistungen seiner großen Zeitgenossen.

121. Beethoven. Kurze Zeit, nachdem Mozart für immer die freundlich strahlenden Augen geschlossen, zog in der Musikmetropole an der Donau ein finster dreinschauender Jüngling ein, mit Empfehlungen an die höchsten aristokratischen Kreise der Kaiserstadt und der ausgesprochenen Mission, „aus Haydns Händen Mozarts Geist" in Empfang zu nehmen (Brief des Grafen Waldstein vom Oktober 1792): Ludwig van Beethoven. Diese Reise des damals 22jährigen jungen Künstlers (er ist am 16. Dezember 1770 in Bonn a. Rhein geboren) vom schönen grünen Rhein an die schöne blaue Donau führte denselben an das Ziel seines Lebens; Beethoven blieb fortan ein „Wiener" und beschloß in Wien am 26. März 1827 sein Leben. Graf Waldsteins Wunsch, Mozarts Genius in Beethoven wieder aufleben zu sehen, konnte insofern seine Erfüllung nicht finden, als zwischen dem Naturell beider Künstler ein tiefgehender Kontrast bestand, der niemals gehoben werden konnte: dort der stets heitere, immer zu Scherz aufgelegte, trotz

Digitized by Google

aller Misère des bürgerlichen Lebens immer liebenswürdige Mozart und hier der in sich gekehrte, verschlossene, ja mürrische und inmitten eines von ernstlicher Sorge freien Lebens ernste Beethoven. Dieser Ernst der Lebensauffassung spricht sich auch in dem gesamten Kunstschaffen dieses dritten und größten der drei klassischen Großmeister der Instrumentalmusik aus und erhebt dasselbe hoch über die Sphäre harmloſen Spiels. „Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen", das war die Devise des Künstlers Beethoven. Selbst wo er heitere Weisen anstimmt, was ihm keineswegs versagt ist — im Gegenteil vermag er an der rechten Stelle zur Kontrastierung des erhabenen Ernstes eines vorausgehenden oder Folgesatzes eine vor ihm kaum geahnte Kühnheit der Laune zu entfalten — geschieht das mit dem Vollbewußtsein des überlegenen Geistes, der nicht fortgerissen wird, sondern bewußt genießt. Gleich groß in der Handhabung aller Mittel des Ausdrucks, des himmelhoch jauchzenden wie des zum Tode betrübten, bringt doch Beethoven am meisten durch die tief dunkeln Schatten seiner Tongemälde ein fast ganz neues Element in die musikalische Kunst seiner Zeit. Obgleich sich auch bei Beethoven die musikalische Anlage schon früh zeigte und er bereits mit 13 Jahren die Stelle eines Cembalisten (Spielers des Generalbaßparts) in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn auszufüllen imstande war, hat doch Beethoven niemals die Leichtigkeit und Schnelligkeit des Schaffens bewiesen, welche nicht nur für Mozart und Haydn, sondern auch für Händel und viele andere ältere Komponisten charakteristisch ist; ernste Selbstkritik und das Streben, der ihm vorschwebenden künstlerischen Idee einen möglichst vollendeten individuellen Ausdruck zu geben, zwangen ihn zu immer erneuten Umarbeitungen und Umgießungen der angefangenen Werke, bis endlich das letzte Ergebnis überhaupt kaum noch erkennbare Züge mit den ersten Entwürfen gemein hatte. Beethovens in großer Zahl auf uns gekommene Skizzenbücher markieren in der That das Ende der Zeit des reflexionslosen Schaffens und den Beginn einer neuen Zeit, welche von dem einzelnen Werke eine eigenartige Physiognomie, eine feste Abgeschlossenheit der Form, eine Erschöpfung seines Inhaltes fordert. Selbst schon der erst heranwachsende Knabe und Jüngling Beethoven scheint diesem inneren Gebote gefolgt zu sein; denn die Zahl seiner Jugendwerke ist nur eine kleine und von einer Zeit des frischen fröhlichen Drauflosschreibens haben wir bei ihm keine Kunde. Beethovens Lehrer waren brave Musiker, in Bonn der Oboist Pfeiffer und die Hoforganisten van der Eeden und Chr. Gottl. Neefe, in Wien eine Zeit lang Haydn, Johann Schenck und J. G. Albrechtsberger — von diesen allen war Haydn am wenigsten Lehrer, aber schließlich doch der einzige, dessen wirklicher Geistesschüler Beethoven wurde. Eine gründliche Vorbildung hatte er schon in Bonn erhalten, von Schenck und Albrechtsberger lernte er wohl noch einige praktische Kunstgriffe, die eigentliche hohe Schule aber bildete natürlich für ihn das Studium der Meisterwerke seiner Zeit und der Vergangenheit (Bach). Wie Mozart ein feiner künstlerischer Instinkt vor Banalität bewahrte, so gebot Beethoven ein gesteigertes ästhetisches Urteil die Anwendung des höchsten Raffinements sowohl in der Abtönung der Melodie als besonders in der Aus-

Digitized by Google

gestaltung der Rhythmik und der Figurierung der Harmonie; auf diesen Gebieten ist er von keinem früheren oder späteren Meister erreicht worden.

Beethoven hat keine neuen Formen erfunden, man müßte denn die Anfügung einer Kantate für Soli, Chor und Orchester (Schillers Hymne an die Freude) als Schlußsatz an eine seiner Symphonien (die Neunte) als eine solche bezeichnen wollen (als eine Art Vorstudie dazu kann man die Chorphantasie für Klavier [!], Orchester und Chor betrachten). Aber er hat ähnlich wie J. S. Bach die vor ihm angebauten Formen gewaltig erweitert und sie mit einem durch seine exzeptionelle Genialität bedingten bedeutenderen Inhalte angefüllt und zwar mit wachsendem Alter in stetig steigender Progression. Doch heben sich, wenn man von seinen wenigen Jugendwerken absieht, schon die ersten Werke merklich gegen die seiner größten Vorgänger ab (die 3 Trios op. 1 [1795] und die 3 Klaviersonaten op. 2 [1796]). Man pflegt in Beethovens Kunstschaffen drei Perioden zu unterscheiden, erstens die der Zeit bis 1800 (op. 1—20), sodann die mittlere Periode bis 1815 reichend (op. 21—100) und endlich den sogenannten „letzten Beethoven" die Werke op. 101—135. Wenn sich auch gegen diese Einteilung Einwendungen machen lassen (sofern z. B. zwischen den Sonaten op. 14 und 22 kein Wertabstand zu empfinden ist, der dieselben verschiedenen Perioden zuzuteilen berechtigte, auch sofern bereits vor op. 100 Werke auftreten, welche die Merkmale des letzten Beethoven tragen z. B. die Violinsonate op. 96, die Klaviersonate op. 90 u. a.), so hat doch diese von W. v. Lenz (Beethoven, eine Kunststudie 1855 bis 1860, 6 Bde) herrührende Gruppierung wegen der Abrundung der Zahlen ihre mnemotechnischen Vorzüge.

Als Instrumentalkomponist setzt Beethoven direkt bei dem 1791 gestorbenen Mozart und dem auf dem Höhepunkte seines Schaffens angekommenen Haydn ein, sowohl mit seinen Klaviersonaten als den ersten Quartetten op. 18 und den beiden ersten Klavierkonzerten in C-dur op. 15 und B-dur, op. 19, und auch der ersten Symphonie op. 21. Am kleinsten erscheint wohl der Abstand der ersten Symphonie von der Mozartschen und Haydnschen Faktur, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß das Prinzip der Beteiligung des ganzen orchestralen Apparates an der Themenbildung in derselben zu vollkommenerer Durchführung gelangt (vgl. 109). Die beiden ersten Klavierkonzerte, besonders das erste, stechen aber gegen die Mozarts, geschweige gegen die Haydns, so auffallend ab durch die Ungezwungenheit des Wechsels zwischen Soli und Tutti und die Freiheit der Klaviergebarung, daß zwar Mozarts Konzerte, abgesehen von den Schulaufführungen der Konservatorien, beinahe ganz aus den Programmen verschwunden sind, das C-dur-Konzert Beethovens aber sich fortgesetzt allgemeiner Beliebtheit erfreut. Die 6 ersten Quartette op. 18 aber treten riesengroß neben die Mozartschen und Haydnschen und machten sogleich ein ganz außerordentliches Aufsehen. Und ähnlich steht es um die anderen, die ersten Opuszahlen tragenden Werke Beethovens. Die maßgebende Kritik (in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung) stand anfangs Beethoven verdutzt gegenüber, stolperte über die Verhaue seiner kühnen Dissonanzbildungen, schwenkte aber allmählich ein und beugte sich vor der Größe seines Genies.

Digitized by Google

Beethovens äußerer Lebensgang war ein ungewöhnlich einfacher, da er seit seinem Weggange von Bonn niemals irgend welche Stellung bekleidet hat, sondern dank der Protektion der hohen Gönner, an welche er bereits 1792 von Graf Waldstein empfohlen wurde, in der Lage war, nur der Komposition zu leben. Die durch Widmung von Kompositionen Beethovens hinlänglich bekannten Namen seiner Protektoren sind: Fürst Karl Lichnowski, Graf Moritz Lichnowski, Graf Rasumowski, Graf Franz von Brunswick, Baron von Gleichenstein, Stephan von Breuning, Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Fürst Kinsky u. s. w. In den Salons aller dieser Fürstlichkeiten und am Kaiserhofe selbst verkehrte Beethoven in der ungezwungensten Weise und genoß eine ausgezeichnete Hochachtung, wie sie außer ihm wenigen Künstlern zu teil geworden ist. Die zwingende Macht seiner hervorragenden Persönlichkeit wurde gern und willig anerkannt. Verheiratet war Beethoven nicht, nahm aber später (1815) einen Neffen ins Haus, der ihm viel Kummer machte und sein seelisches Gleichgewicht stark störte, zumal er von diesem Zeitpunkt an einen eigenen Hausstand einrichtete und seine frühere Junggesellenexistenz aufgab. Eine noch schlimmere Nachtseite seines Lebens bildete ein Ohrenübel, das sehr früh sich einstellte, schon 1800 in starke Schwerhörigkeit überging und mit vollständiger Taubheit endete. Sein brüskes und fast menschenfeindliches Wesen steigerte sich damit immer mehr. Uebrigens erfreute er sich bis zum Jahr 1825 guter Gesundheit; erst dann fing er an, zu kränkeln und starb nach zwei Jahren an der Wassersucht.

Beethovens Leben wurde zuerst beschrieben von den Zeitgenossen und ihm persönlich nahestehenden F. G. Wegeler und Ferd. Ries „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven" (1840) und A. Schindler „Biographie von Ludwig van Beethoven" (1840). Von den späteren Biographien ist an erster Stelle zu nennen das mit glühender Begeisterung geschriebene Werk von W. v. Lenz „Beethoven, eine Kunststudie" (6 Bde, 1855—60; der 3. bis 5. Band eine ausführliche Analyse sämtlicher Werke in der Reihenfolge der Opuszahlen, welche trotz einzelner Irrtümer und Ueberschwänglichkeiten das beste ist, was wir über Beethoven besitzen). Auch A. B. Marx' „Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen" (3. Aufl. 1875), ist von warmer Begeisterung und wirklichem Verständnis getragen. Eine gründliche Beschreibung des äußern Lebens des Meisters unternahm A. W. Thayer (deutsch, von H. Deiters, als „Ludwig van Beethovens Leben", 1.—3. Bd. 1866 bis 1879); leider verliert sich diese äußerst gewissenhaft abgefaßte Biographie allzusehr ins prosaische Detail, sie gehört zu den Arbeiten, welche den durch die Zeit von den Bildern der zu Halbgöttern werdenden Großen der Menschheit herabgewehten Erdenstaub wieder gewissenhaft auf dieselben zurücktragen, wofür die Welt ihnen nicht Dank weiß. Dagegen sind in hohem Grade dankenswert die von Theodor von Frimmel zusammengebrachten Details über Beethovens Wohnungen in Wien (1894), über authentische Porträte Beethovens (Neue Beethoveniana 1887) und „Beethoven und Goethe" (1883). Denkmäler zieren die Stätte von Beethovens

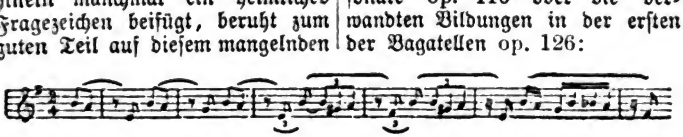
Digitized by Google

Geburt, Bonn (1845, von Hähnel) und diejenige seines Hauptwirkens, Wien (1880, von Zumbusch). Eine monumentale kritische Gesamtausgabe seiner Werke (deren Mehrzahl in einer großen Zahl verschiedener Ausgaben erschien) veranstaltete die Firma Breitkopf und Härtel 1864 bis 1867 (24 Serien) und 1888 (Supplement).

122. Beethovens Klavierwerke. Unter den Werken Beethovens nehmen nicht nur der Zahl, sondern auch der Bedeutung nach seine Klavierkompositionen eine hervorragende Stelle ein. Man übertreibt nicht, wenn man in Beethovens großen Sonaten und Variationenwerken in ähnlicher Weise den Höhepunkt der gesamten Entwicklung der Klaviermusik sieht, wie die Orgelmusik bereits über ein halbes Jahrhundert früher in Sebastian Bachs großen Phantasien gipfelte. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms haben nur einzelne Seiten der Klaviertechnik gefördert, aber keiner von ihnen erreicht Beethovens Größe der Konzeption in den Werken nicht nur seiner letzten Epoche sondern auch der mittleren Zeit seines Schaffens (op. 53, 57). Dasselbe freie Schalten mit den Ausdrucksnuancen der verschiedensten Tonlagen, welches wir als für die moderne Orchesterbehandlung seit Haydn als charakteristisch definieren mußten, charakterisiert auch die Klavierbehandlung Beethovens; bei Beethoven wird das Klavier zuerst zum Ersatz eines ganzen Orchesters und zwar nicht eines der alten Art mit seinen orgelartigen Wechseln zwischen Tutti und Soli oder zwischen Bläsern und Streichern, sondern des modernen, mit seinem freien Eingreifen der individualisierten Stimmen aller Einzelinstrumente. Das sozusagen zerpflückte, unruhvolle, hin- und herfahrende, was derjenige in solchen Wirkungen empfindet, welcher den leitenden Grundgedanken dieser Neuerung nicht voll erfaßt hat, stand lange der vollen Würdigung, besonders des „letzten Beethoven" im Wege. Noch ein Ulibischeff (Beethoven, ses critiques et ses glossateurs 1857) stand vor der Umbildung des Mozart-Haydn-Stiles zu dem des letzten Beethoven ohne Verständnis und erblickte in ihr einen Verfall der Kunst. Ja, es werden noch heute manchmal Stimmen laut, welche einen ähnlichen Mangel an Verständnis verraten. Freilich ist nicht zu übersehen, daß gewisse Einseitigkeiten der musikalischen Erziehung seit dem vorigen Jahrhundert einen entschiedenen Rückgang der allgemeinen musikalischen Bildung verschuldet haben, und daß besonders die Auffassung komplizierterer rhythmischer Bildungen heute auf schwer zu überwindende Hindernisse stößt. Die Verknöcherung der vordem viel freier und umsichtiger gehandhabten Satzlehre zum gedankenlosen Generalbaßschematismus, der sich aber eine gewaltig fortgeschrittene und bereicherte Akkordlehre zu sein dünkte, hatte die Lehre von der Melodiebildung und ihrer figurativen Ausgestaltung gerade zu einer Zeit aus den Augen verloren, wo ein Beethoven dieselbe auf den Höhepunkt künstlerischer Vollendung führte. Deshalb bedurfte es nach mehr als einem halben Jahrhundert einer förmlichen Neuentdeckung der Gesetze der Gliederung der musikalischen Gedanken, der mit Zurückgreifen auf die Lehre der Zeit eines Joh. Abr. Peter Schulz sogenannten Phrasierung, um das Verständnis für Beethovens verfeinerte Rhythmik allmählich wieder zu erschließen. Ganz besonders hat die Pausenbehandlung

Digitized by Google

Beethovens lange Zeit einen Stein des Anstoßes gebildet; das Zerfahrene, Zerrissene, Zusammenhangslose, das auch schon manchem der ersten Kritiker Beethovens zu schaffen machte und der ehrlichen Bewunderung auch noch bis in unsere Zeit hinein manchmal ein heimliches Fragezeichen beifügt, beruht zum guten Teil auf diesem mangelnden Verständnis für die komplizierteren Verwendungen der Pause bei Beethoven innerhalb der kleinsten motivischen Bildungen als „Innenpause". Stellen wie die berühmten „sanglots entrecoupés" (Bülow) im Arioso dolente der Klaviersonate op. 110 oder die verwandten Bildungen in der ersten der Bagatellen op. 126:



machen auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts manchem Beethovenschwärmer Kopfschmerzen, wenn derselbe ohne Kenntnis der seit Bülow schnell entwickelten Phrasierungslehre vor der den wahren Sachverhalt förmlich verbergenden Originalnotierung steht:

Für den halbgebildeten Musiker sind Pausen immer und überall tonlose Lücken zwischen zu engerer Einheit zusammengehörigen Tönen; daß sie auch etwas anders sein können, und daß die höchsten Kunstwirkungen gerade durch Hineinbeziehung von Pausen in die Motive zustande kommen, hat kein Komponist durch eine so reiche Kette von Beispielen belegt, wie gerade Beethoven. Aber nicht nur das mangelnde Verständnis der Innenpausen steht der vom Verständnis der verfeinerten Kunst Beethovens im Wege; auch wo eine scheinbar in glatten, gleichen Werten verlaufende Figuration einen Gesang ausziert, wie in den Variierungen des Adagio-Themas im langsamen Satze der 9. Symphonie oder der noch raffinierteren Variierung des Hauptthemas des Adagio der großen Sonate op. 106 und der Bagatelle op. 126 III. richtet das ungenügende Eingehen auf den harmonischen Sinn und die Klarlegung der Motivgrenzen im kleinsten Kreise ähnliche Verwüstungen an und vernichtet die auf Ausnahmswirkung berechneten Intentionen des Komponisten vollständig. Wenn es wahr ist, was ein genialer Aesthetiker wie Franz Liszt gesagt hat, daß wir erst jetzt anfangen, Bach zu verstehen (und es ist wahr!), so ist es aber ebenso wahr, daß wir erst jetzt anfangen, Beethoven zu verstehen. Thörichter Wahn, der da glaubt, die Schönheiten eines musikalischen Kunstwerks aus der Feder eines Bach oder Beethoven mühelos a vista enträtseln zu können; nein, unsere wirklich großen Meisterwerke auf dem Gebiete der Musik erfordern gerade so wie die großen Meisterwerke der Dichtkunst ein ernsthaftes und detailliertes Studium, und so wenig für jene ausführliche Kommentierungen als überflüssig betrachtet werden, sind solche Kommentierungen für die großen Musikwerke überflüssig! Diese Einsicht bricht sich heute mehr und mehr Bahn; hoffentlich kommt noch einmal die Zeit, wo musikalische Klassiker in ähnlicher Weise, wenigstens in den Musikschulen, ein obligatorisches Pensum der Schullektüre bilden und vom Lehrer in ähnlicher Weise fortlaufend erläutert werden, wie heute die Klassiker der Poesie.

Digitized by Google

123. Die Variationenkunst. Diese verfeinerte Arbeit Beethovens, ein wahrhaftes Filigran der Figuration tritt besonders in den letzten Werken auffällig hervor, ist aber auch in den früheren bereits bemerkbar und entwickelt sich fortschreitend zu einer immer bewußter gehandhabten Gestaltungsweise. Nicht zum geringsten hat wohl die eifrige Pflege der Variationenform diese Entwicklung begünstigt; hat doch Beethoven allein 21 Variationenwerke für Klavier zu zwei Händen und 2 zu vier Händen, 3 für Klavier und Cello, 1 für Klavier und Violine, 7 für Klavier und Flöte und 2 für Klaviertrio geschrieben, außerdem aber noch Variationensätze von höchster Schönheit in den Klaviersonaten op. 26, op. 57, op. 109 und op. 111, in den Streichquartetten op. 18, V (A-dur), op. 74 (E-dur), 131 (Cis-moll), in den Violinsonaten op. 31, I, op. 47, in den Trios op. 1, III, op. 97, in der A-dur-, C-moll- und Es-dur-(Eroica)-Symphonie u. s. w. Aber beinahe alle Adagio-Sätze Beethovens bringen wenigstens eine reiche figurative Ausgestaltung des Hauptgedankens, in der sich die Kunst des Großmeisters der Variation zeigt. Gerade die Variationenform, welche das Thema absichtlich immer künstlicher umgestaltet und doch seinen Kern wahrt, ist so recht geeignet, auf die komplizierteren Motivbildungen hinzuführen, und denjenigen, welche sich auch für Fälle, wo nicht ein vorher einfacher hingestelltes Thema den Schlüssel für das Verständnis verwickelterer Einkleidungen giebt, die Fähigkeit des Erfassens der Intentionen des Komponisten erwerben wollen, ist daher in erster Linie ein eingehendes Studium seiner Variationenwerke, unter steter Vergleichung der Themas, aufs dringendste zu empfehlen. Die Variation, wie sie Beethoven handhabt, ist die hohe Schule der Phrasierung, nicht nur für den Hörer und Spieler, sondern auch für den angehenden Komponisten; denn sie führt denselben auf eine Menge von dem gewöhnlichen Wege des offenen Vortrags einer Melodie durch eine von anderen Stimmen nur sekundierte Hauptstimme fern abliegende Möglichkeiten des Ausdrucks derselben Idee, welche der Komponist schätzen und frei handhaben lernt und schließlich auch in Fällen mit Glück anwendet, wo es sich gar nicht um Variierung, sondern um erstmalige Aufstellung handelt. Die bereits von Haydn in Angriff genommene, aber erst von Beethoven zur höchsten Höhe geführte, von Neueren besonders von Brahms mit Glück weiter ausgebeutete Durchbrechung der Massivität des Orchestersatzes durch freieste Beteiligung einer großen Zahl von Stimmen an der Themabildung und thematischen Arbeit würde ohne die umfassenden Vorstudien auf dem Gebiete der Variation kaum erreichbar geworden sein. Die Früchte der Variationenkunst verleihen auch den Klavierkonzerten Beethovens und dem Violinkonzert op. 73 den schönsten Schmuck; die schwungvollen Arabesken besonders des Es-dur- u. G-dur-Konzerts gehen allerdings in der freien Handhabung der Umschreibung und Ausweitung der vom Tutti vorgetragenen Themen durch die Solostimmen weit über das hinaus, was er sich innerhalb der wirklichen Variierung erlaubt, sind aber darum desto instruktiver, und nur derjenige darf beanspruchen, den Meister zu verstehen, der auch noch in solchen freiesten Ausführungen die zu Grunde liegende Idee zu verfolgen vermag.

124. Beethovens Orchesterwerke. Von den neun Symphonien Beet-

Digitized by Google

hovens stehen die beiden ersten in ihrer Gesamthaltung noch Mozart und Haydn nahe, die dritte (Eroica) aber läßt bereits den Adler seinen selbständigen Flug in die Wolken nehmen, und die folgenden zeigen jede die Kunst des Meisters von einer andern Seite, die keck hingeworfene und glänzende in B-dur, die gewaltsam einherstürmende in C-moll, die heitere und zufriedene sechste in F-dur (Pastorale), die übermütige, jubelnde in A-dur, die in allen vier Sätzen das tragische Pathos gänzlich meidende, einen echt Beethovenschen Humor in verschiedenartigster Form zum Ausdruck bringende achte in F-dur und endlich Beethovens „Faust"-Musik, die das Weltall umspannende Neunte, ein Werk, das trotz der gewaltigen Ausweitung der Form doch das überkommene Schema der Sonatenform im ersten Satze streng festhält. Es ist natürlich gänzlich ausgeschlossen, an dieser Stelle auf den Bau dieser Wunderwerke einzugehen. Aber da dieselben bis heute unverändert den Kernbestand unserer Symphoniekonzerte ausmachen, so ist das auch kaum nötig, zumal in den seit einigen Jahrzehnten üblich gewordenen analytischen Programmen den Hörern wünschenswerte Leitfäden geboten werden, von denen besonders Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal (1. Bd. Symphonien und Suiten, 3. Aufl. 1899, auch in Einzelheften als „Kleiner Konzertführer"), sowie C. Bechholds „Konzertführer" (Einzelhefte) hervorzuheben sind. Für die 9. Symphonie liegt dazu noch eine eingehende Analyse in K. Hennig vor. Neben den Symphonien Beethovens stehen die nicht minder bedeutenden großen Ouvertüren: „Prometheus", „Egmont", „Coriolan", die drei „Leonoren"-Ouvertüren (zur Oper Fidelio; eine vierte ist die der Oper selbst schließlich vorgestellte), „König Stephan", „Namensfeier" und „Zur Weihe des Hauses", Werke, welche die Fähigkeit Beethovens dokumentieren, in großen Zügen bestimmt zu charakterisieren, ohne darum auf die streng formaler Gestaltung entsagenden Irrwege der dramatischen Kleinmalerei zu geraten. Dazu kommt die stattliche Reihe der Kammermusikwerke: 16 Streichquartette, 2 Streichquintette, 5 Streichtrios, je ein Sextett und Septett und 2 Oktette für Streich- und Blasinstrumente, 8 Klaviertrios, ein Klavierquartett mit Streichern, ein Quintett mit Bläsern, 10 Violinsonaten, 5 Cellosonaten, eine Hornsonate u. s. w.

125. Beethovens Vokalkompositionen. Verglichen mit seinen Instrumentalwerken ist die Zahl der Vokalwerke Beethovens nur eine kleine; aber es befinden sich unter denselben einige Werke von höchster Bedeutung, nämlich die Oper „Fidelio", die „Missa solemnis" und der letzte Satz der neunten Symphonie. In der Geschichte der Oper bildet die einzige Oper Beethovens eine ziemlich isolierte Erscheinung, die nicht recht zu klassifizieren ist. Der ideale Sinn und hochkünstlerische Ernst Beethovens hat über einem Libretto (von J. N. Bouilly, übersetzt von J. v. Sonnleithner), dessen sonstige Kompositionen nur wenig bemerkt wurden (Gaveaux, S. Mayr, Paer), ein musikalisch dramatisches Werk ersten Ranges aufgebaut, das zwischen Mozart und Gluck auf der einen und Weber und Wagner auf der andern Seite steht und wenngleich untermischt mit heiteren Scenen und mit gesprochenem Dialog doch auf der höchsten Höhe des großen Stils steht. Die erste Aufführung des von Beethoven mit seinem Herzblut geschriebenen Werkes fand 20. Nov. 1805 in Wien

Digitized by Google

statt und hatte leider nur geringen Erfolg. Erst seit die Schröder-Devrient die Titelrolle zum ersten Male sang (1822), wurde der Wert des Werkes begriffen, das jetzt als Edelstein des Repertoirs geschätzt wird. Auch die Missa solemnis (op. 123) und die neunte Symphonie (op. 125) machten keineswegs bei ihrer Erstaufführung den Eindruck, den sie hätten machen müssen, wenn man ihre Bedeutung begriffen hätte; der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, diese Werke neben die H-moll-Messe und Matthäuspassion Bachs zu stellen und sie nach Verdienst zu würdigen. Diesen drei großen Vokalwerken sind noch die C-dur-Messe, das Oratorium „Christus am Oelberg", einige Kantaten, Konzertgesänge (Arie „Ah, perfido") und mehrstimmige Gesänge mit Orchester („Meeresstille und glückliche Fahrt", „Elegischer Gesang") anzuschließen, sowie Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Lieder für eine Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncello, vor allem aber eine Reihe wahr und tief empfundener Lieder, welche in der Geschichte des deutschen Liedes einen Ehrenplatz verdienen, aber nicht so bekannt sind, wie sie sein sollten (Liederkreis „An die ferne Geliebte"). Nur das Tenorlied „Die Ehre Gottes in der Natur" ist in mancherlei Bearbeitungen (mit Orchester, für Männerchor ꝛc.) verbreitet und allgemein geschätzt. Aehnlich wie dieses Lied selbst in seiner einfachen Originalgestalt für Solostimme mit Klavier die erhabensten Stellen des Chorteils der neunten Symphonie („Brüder überm Sternenzelt") voraus ahnen läßt, enthalten auch viele der andern Lieder Beethovens Momente von besonderer Tiefe der Intuition und jeder, der ihnen näher tritt, lernt sie mit wachsender Kenntnis immer höher schätzen.

126. Vergessene Größen. Gleichzeitig mit den großen Meistern schufen eine ganze Reihe fleißiger Komponisten von untergeordneter Begabung, die zum Teil vorübergehend in der Gunst des großen Publikums jenen den Rang streitig machten, aber schnell genug völliger Vergessenheit anheim fielen. Zu diesen gehört zunächst Jean Baptist Wanhal in Wien (1739 bis 1813), der 100 Symphonien und noch mehr Streichquartette schrieb, sowie eine Menge anderer Werke und sich einer großen Popularität erfreute; ferner der nicht minder fruchtbare Wenzel Pichl, ebenfalls in Wien (1741—1805), Kammerkomponist des Erzherzogs Rudolf, mit ca. 700 Werken, überwiegend Symphonien und Kammermusikkompositionen; der Italiener Giov. Giuſ. Cambini in Paris (1746—1825) mit 144 Streichquartetten, 60 Symphonien u. s. w., nach denen einstmals sehr große Nachfrage war; der als Pianist gefeierte Joh. Franz Xaver Sterkel, Kapellmeister in Mainz (1750—1817), der nicht so massenhaft produzierte, aber mit seinen Symphonien und Klaviersonaten guten Erfolg hatte; der während der letzten Jahrzehnte von Mozarts Leben den Markt beherrschende Ignaz Joseph Pleyel in Straßburg, später in Paris, wo er einen großen Musikverlag und eine bedeutende Pianofortefabrik begründete (1757—1831), Schüler Wanhals und Haydns, den 1792 die Gesellschaft der Professional-Konzerte nach London berief, um ihn und seine Musik gegen die von Haydn geleiteten und versorgten Salomon-Konzerte auszuspielen (29 Symphonien, 45 Quartette); weiter Mozarts Nachfolger, der Kaiserliche

Digitized by Google

Kammerkomponist Leopold Kozeluch (1752—1818), der außer einer Menge Ballette und Opern auch 30 Symphonien, 13 Klavierkonzerte und sehr viel Kammer- und Klaviermusik schrieb; der von Tartini gebildete böhmische Violinist Anton Kammel in London (1750—1788), der mit 30 Streichquartetten, 18 Streichtrios u. s. w. sehr von sich reden machte; der ebenfalls als Kammermusikkomponist eine Rolle spielende Franz Krommer in Wien (1760—1831) mit 69 Streichquartetten in einem gefälligen Stile u. v. a.; der Begründer des Bureau de musique in Leipzig (jetzt C. F. Peters) Franz Anton Hoffmeister (1754—1812) mit 42 Streichquartetten und unzähligen andern Instrumentalsachen; der Wiener Hofopernkapellmeister Paul Wranitzky (1756—1808) mit 27 Symphonien, 45 Quartetten u. s. w., die sehr geschätzt wurden und sein einige Jahre jüngerer Bruder Anton Wranitzky; der besonders mit unglaublichen Mengen von Klaviermusik die Welt überschwemmende Abbé Joseph Gelinek (1758—1825), mit Mozart befreundet und besonders berühmt durch seine Variationenwerke; der durch seine Operette „Der Augenarzt" (1811) sich etwas länger lebendig erhaltende Wiener Hofkapellmeister Adalbert Gyrowetz (1763—1850), Komponist von 30 Opern, 40 Balletten, 60 Symphonien und ebensovielen Streichquartetten u. s. w.; der sehr schätzenswerte Violoncellist und spätere Vizekapellmeister Franz Danzi in München (1763—1826); der mit Pleyel rivalisierende Daniel Steibelt (1765—1823) in Paris und Petersburg, ein sehr gefeierter Klaviervirtuose und Komponist unzähliger Werke für Klavier und mit Klavier, Schüler Kirnbergers; der mit Mozart befreundete und auch von Gluck geschätzte, mit mehr Kritik und minder massenhaft produzierende Anton Eberl in Wien (1765 bis 1807); der fürstlich Wallersteinische, später Mecklenburgische Kapellmeister Franz Anton Rößler, genannt Rossetti (1750 bis 1792) mit 19 Symphonien und allerlei Kammermusikwerken und Konzerten; der gar nicht zu verachtende fleißige Kammermusikkomponist Peter Hänsel in Wien (1770 bis 1831) mit 55 Streichquartetten und anderen Ensembels; der besonders als Klavierkomponist seiner Zeit sogar mit Beethoven rivalisierende, von Leopold Mozart und Michael Haydn gebildete Joseph Wölfl (1772—1812). Alle diese in der Mehrzahl von ihrer Zeit stark überschätzten Instrumentalkomponisten absorbierten einen großen Teil des musikalischen Interesses der breiten Schichten des Publikums und standen der vollen Erkenntnis der Bedeutung der großen Meister hemmend im Wege. Noch mancher andere wäre hier zu nennen, wenn wir nicht einseitig die Instrumentalmusik ins Auge fassen, z. B. Antonio Salieri (1750 bis 1825), der 1788 Hofkapellmeister in Wien wurde, also zu einer Zeit, wo Mozart bereits seinen Figaro und Don Juan der Welt geschenkt hatte und dennoch vergebens einer Anstellung harrte. Salieri war aber damals einer der gefeiertsten Opernkomponisten, stellte in Wien selbst Gluck in Schatten, und erst durch sein Avancement zum Hofkapellmeister wurde für Mozart die Stelle des Kammerkomponisten erreichbar; heute ist dieser auch als Kirchenkomponist sehr hochgestellte Italiener, der dauernd durch Intriguen Mozarts Emporkommen entgegengearbeitete, gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen.

127. **Die Pariser Klassiker.** Die Pariser musikalischen Größen der

Digitized by Google

Revolutionszeit, deren wir zum Teil schon als Vorläufer oder doch Rivalen Haydns in der ersten Zeit der Symphonien und Quartette gedachten (Gretry, Gossec), haben ihren Schwerpunkt in der Opernkomposition. André Ernst Modeste Gretry (1741—1813) hat nur 6 Symphonien und Quartette geschrieben, aber mehr als ein halbes Hundert Opern und ist einer der Hauptrepräsentanten der alten französischen komischen Oper; doch hat keines seiner Werke der Zeit getrotzt (am längsten hielt sich sein Richard Löwenherz); François Joseph Gossec (1734—1829) wurde außer mit einer Anzahl überwiegend komischer Opern besonders durch seine Revolutionshymnen der Held des Tages, gehört aber mit 30 Symphonien und einer großen Anzahl Kammermusikwerke unter die bedeutenderen Instrumentalkomponisten der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Ausschließlich Vokalkomponist war Jean François Lesueur (1760—1837), der Lehrer von Hektor Berlioz; von seinen Opern wurde besonders „Ossian" („Die Barden") in der ersten Kaiserzeit berühmt; doch schrieb er auch eine größere Zahl kirchlicher Vokalwerke und Oratorien. Der als Opernkomponist berühmte Nicolas Etienne Méhul (1763—1817), dessen „Joseph" noch heute seine Lebenskraft bewährt, ebenfalls einer der Revolutionskomponisten (Chant du départ, Chant de victoire etc.) und mit den vorgenannten einer der Inspektoren des neu errichteten Pariser Konservatoriums, hat auch ein paar mit Achtung zu nennende Symphonien geschrieben. Mit dem Range eines wirklichen Nebenklassikers erhebt sich über diese vier der fünfte der Pariser Großen Luigi Cherubini, geb. 14. September 1760 zu Florenz, gest. 15. März 1842 zu Paris, Schüler Sartis in Bologna, seit 1788 in Paris lebend, wo er 1795 ebenfalls Inspektor, 1816 Kompositionsprofessor und 1821 Direktor des Konservatoriums wurde, das unter seiner Leitung schnell zu großer Bedeutung gelangte. Cherubini lebt noch heute durch seine Oper „Der Wasserträger" (Les deux journées 1800), durch die zu den wirklich klassischen Werken zählenden Ouvertüren drei anderer Opern („Die Abencerragen", „Lodoiska" und „Faniska") und durch mehrere kirchliche Kompositionen (2 Requiem [eins für Männerchor] und die Messe in F); auch seine 6 Streichquartette sind noch nicht ganz vergessen. Cherubinis Leben ist interessant durch die andauernde Ungnade Napoleons, dem Cherubinis gerades Wesen und Freimut mißfiel (Cherubini hatte gewagt, Napoleons Musikverstand abfällig zu beurteilen); während der Kaiserzeit waren daher die Pforten der großen Oper Cherubini verschlossen und die beiden Opern „Lodoiska" und „Faniska" sind deshalb 1805—6 für Wien geschrieben, wo sie Cherubini selbst leitete und bei Haydn und Beethoven eine ausgezeichnete Aufnahme fand. Cherubini ist eine vornehme Natur und des Vergleichs mit Beethoven würdig. Zu den Pariser Klassikern wenn auch nicht der Revolutionszeit so doch der napoleonischen Aera gehört auch Gasparo Spontini, geb. 14. Nov. 1774 zu Majolati, gest. 14. Januar 1851 daselbst, der 1803—1820 in Paris, zuletzt als Hofkomponist Ludwigs XVIII., dann aber bis 1841 zu Berlin als Hofkapellmeister lebte, wo er sich durch sein herrisches Wesen so mißliebig machte, daß ihn zuletzt das Publikum durch fortgesetzten Lärm zwang, das Dirigentenpult zu verlassen. Spontini

Digitized by Google

siegte mit seiner „Vestalin“ (1807) über Lesueurs Barden in der Konkurrenz um den von Napoleon gestifteten Staatspreis und wurde mit diesem Werke und „Ferdinand Cortez“ (1809) der Schöpfer der sogenannten großen heroischen Oper, einer glücklichen und für einige Jahrzehnte sich wirkungskräftig erweisenden modernen Neugestaltung der seriösen Oper, deren Hauptrepräsentanten außer ihm Meyerbeer und Halevy wurden.

VIII.

Das Virtuosentum.

128. **Bedeutung der Technik für die Entwicklung der Komposition.** Bereits seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, d. h. seitdem überhaupt die Instrumentalmusik als selbständiger Faktor in die Entwicklung der Musik eintritt, konnten wir das allmählige Aufkommen der Richtung auf das Virtuose aufweisen; wahrscheinlich wurde diese Richtung, wenn nicht überhaupt angeregt, so jedenfalls gefördert und begünstigt durch das gleichzeitig sich immer breiter machende Gesangsvirtuosentum, dessen Haupttummelplatz die Oper, besonders nachher die neapolitanische, wurde. Mit dem Aufkommen der zwischen Soli und Tutti scheidenden Konzerte der italienischen Violinisten und besonders seit der Entstehung des wirklichen „Konzerts“ für ein gesteigerte technische Mittel entfaltendes Soloinstrument, das dem Tutti des Orchesters gegenübersteht, wird aber das Virtuose ein von der Kunst selbst anerkannter Spezialfaktor. Neben dem Konzert wird auch das „Solo“, d. h. die Sonate mit begleitenden Cembalo bereits seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der Tummelplatz wirklicher Virtuosität und die Sonaten mit Baß scheiden sich mehr und mehr in zwei getrennte Litteraturzweige, von denen der eine einen rein musikalischen, der andere überwiegend einen virtuos-technischen Wert hat. Thomas Baltzer in London (1630 in Lübeck geboren, gestorben 1663), Johann Jakob Walther in Mainz (ca. 1650—90), Heinrich Jos. Franz v. Biber in Salzburg (1644—1703) und Nik. Adam Strungk in Hamburg und Dresden (1640—1700), repräsentieren das mehr auf vollgriffiges, mehrstimmiges Spiel auf der Violine gerichtete deutsche Virtuosentum dieser Zeit, eine Seite der Technik, welche übrigens auch einzelne Italiener früh ins Auge fassen (Biagio Marini); die großartigsten Leistungen auf diesem Gebiete staunen wir heute in Bachs Solosonaten an (vgl. 73). Die andere Seite aber, die Kultivierung des glänzenden Passagenwesens, welches mehr der mit den technischen Bedingungen nicht genau vertrauten Menge imponiert, als wirklich schwer ist, dieses erst recht eigentlich Virtuose wird besonders durch die italienischen Violinisten ausgebildet und macht das besondere Wesen des später in engerem Sinne Konzertmäßigen aus. Dieses letztenEndes vom strengkünstlerischen Standpunkte aus nicht einwandfreie Element ist bereits um 1700 zu einer großen Ausbreitung gelangt,

Digitized by Google

also fast ein Jahrhundert früher als das Klaviervirtuosentum aufkommt. J. v. Wasielewski bezeichnet Pietro Locatelli als den eigentlichen Vater des modernen Virtuosentums und mag damit recht haben in dem Sinne, daß die Häufung der Schwierigkeiten in den Sonaten und Konzerten Locatellis dieselben für mittelmäßige Geiger unausführbar macht; ganz mit Unrecht tritt aber Wasielewski dem günstigen Urteil Fétis' über den musikalischen Wert der Komposition Locatellis entgegen. Pietro Locatelli, geb. 1693, gest. 1764, war ein Schüler Corellis und hat, wie bereits früher bemerkt, persönliche Verdienste um den letzten Ausbau der sogenannten Sonatenform, war daher unzweifelhaft ein denkender Künstler von hohem Ernste der Auffassung seines Berufes. Das in tadelndem Spezialsinne Virtuose spielt bei Locatelli keineswegs eine größere Rolle als bereits bei Corelli (in den Solosonaten) und auch schon bei Torelli. Noch weniger als Locatelli darf Tartini als ein Virtuose in tadelndem Sinne bezeichnet werden. Tartini hat das Verdienst, die technischen Leistungen systematisch gepflegt und ausgefeilt zu haben (vgl. den Brief an eine Schülerin in J. A. Hillers „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler", der eine ganze Violinschule ersetzt), besonders die Bogenführung für den getragenen Gesang und das Staccatospiel.

Die großen Erfolge berühmter Geiger in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beruhten aber überhaupt zumeist weniger auf virtuosem Blendwerk als vielmehr der Kunst ausdrucksvollen Vortrags. So wird z. B. auch Pietro Nardini (1722—1793) die Größe des Tones nachgerühmt. Andrerseits ist aber nicht zu vergessen, daß schon um 1700 eine reiche Verzierung der langsamen Teile der Soli für die Geiger selbstverständlich war. Eine Amsterdamer Ausgabe der Solosonaten op. 5 Corellis, welche Chrysander seiner Ausgabe (in den „Denkmälern", jetzt Verlag von Augener u. Co. in London) beidruckte, hat uns in mehr oder minder zuverlässiger Form die Art der damals üblichen Auszierung der Adagios durch Passagen und Triller („wie Corelli sie zu spielen pflegte") überliefert. War also solches virtuose Beiwerk selbst den Adagios nicht fremd, wenn auch in reicherem Maße nur bei wiederholtem Vortrage desselben Teils, so spielt dasselbe in vielen Allegrosätzen ohnehin in der Notierung bereits eine gewisse Rolle. Es ist nur zu wohl begreiflich, daß die Fachgeiger oder Komponisten allerlei aus der Spezialtechnik heraus in die Komposition brachten, was rein musikalisch gedacht sehr weit hergeholt ist, z. B. gewisse beim Hinübergehen von einer Seite auf die andern leichte, aber rein musikalische stark frappierende Sprünge, die weitliegenden hin- und hergehenden Arpeggien über alle Saiten, auch schon das effektvolle und doch technisch so mühelose Tremolo. Analoges auf dem Gebiete der Klaviermusik kommt wohl zuerst bei dem offenbar durch die italienische Violinmusik inspirierten Domenico Scarlatti vor, nämlich die durch Ueberschlagen einer Hand über die andere leicht gemachten weiten Sprünge, die Teilung der beiden Hände in Passagen — ebenfalls durchaus spezialtechnische Ergebnisse der Natur des Instruments. Wenn Mattheson erzählt (Mus. Ehrenpforte, 1740), wie G. Ph. Telemann um die Zeit des Antrittes seiner Eisenacher Stellung (1708) sich für die mit dem Er-

Digitized by Google

Méhul

Etienne Nicolas Méhul,

geb. 22. Juni 1763 in Givet (Ardennen),
geſt. 18. Okt. 1817 in Paris.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Spontini

Gasparo von Spontini,

geb. 14. Nov. 1774 in Majolati bei Jesi
(Mark Ankona, Italien),
gest. 14. Jan. 1851 daselbst.

Digitized by Google

finder der Pantalon, Hebenstreit, gemeinsam zu spielenden Doppelkonzerte durch andauernde anstrengende Uebungen und Anwendung nervenstärkender Mittel vorbereitete, um auf der Violine dem Forte dieses aufkeimenden Hammerklaviers den Widerpart zu halten, so giebt er uns damit eine erwünschte Kunde von den Anfängen des wirklichen eigentlichen Virtuosentums. Daß diese von Hebenstreit komponierten „Doppelkonzerte" zu den Klavierkonzerten Bachs und allen späteren die Anregung gegeben haben, ist sehr wahrscheinlich. Eine andere frühe Wurzel des Virtuosentums nämlich das durch Sweelinck von Venedig nach dem Norden Europas getragene virtuose Orgelspiel, das seinen Ausgang von den Toktaten Merulos und der Gabrieli nimmt, ist gewiß auch nicht ohne Einwirkung auf die breitere und glänzendere Gestaltung der Instrumentalmusik überhaupt geblieben und bildet z. B. einen erheblichen Bestandteil der großartigsten Orgelwerke Bachs vor, war aber im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seines eigentlich virtuosen Charakters allmählich mehr entkleidet und zu einem hochbedeutsamen von den besten Meistern assimilierten und in den Dienst der wahren Kunst gestellten Ausdrucksmittel geworden. Ein wirkliches Orgel-Virtuosentum ist erst in allerneuester Zeit nach einem sehr starken Rückgange der Orgelkomposition nach Bachs Zeit wieder aufgelebt und zwar nun umgekehrt von der Klaviervirtuosität aus angeregt. Hält man den sehr wichtigen Gesichtspunkt fest, daß alle Virtuosität zu einer vollen Erschließung der technischen Spezialmittel der einzelnen Instrumente führt, und daher die Schranken, welche die Eigenart derselben der Phantasie des Komponisten zieht, erweitert (was etwas ganz anderes bedeutet als die Hinleitung derselben auf neue nur durch die Spezialtechnik mögliche Effekte), so muß das Virtuosentum, der Wettkampf in der Steigerung der Leistungen der Spieler jederzeit gut geheißen werden. Eine Verirrung des Geschmacks ist aber die einseitige Pflege der als schöner Schmuck und letzte Steigerung willkommenen Prunkmittel als Selbstzweck. Die große Menge neigt immer dazu, Akrobatenkünste zu bewundern und ihre Begeisterung für die halsbrecherischen Leistungen auch der Violin- und Klavierkünstler ist deshalb wohlbegreiflich; verwerflich bleibt es aber, wenn die Komponisten über die Ausnutzung der gesteigerten Technik zur Realisierung ihrer Ideale hinausgehen und umgekehrt ihre Kunst in den Dienst der Virtuosität stellen. Diesen Verrat an der wahren Kunst beging die für die Kastraten schreibende neapolitanische Oper und auch die Instrumentalmusik hat zeitweilig diesen Götzen geopfert. Daß unsere großen Meister sich solcher Sünde nicht schuldig gemacht haben, bedarf freilich keines Hinweises; aber eine große Zahl der bereits genannten vorübergehend selbst den Ruhm der größten verdunkelnden kleineren Geister sind den Lockungen schnellen Ruhms gefolgt und daran zu Grunde gegangen. Den Virtuosen selbst, soweit sie nicht ihren Beruf in der Komposition, sondern in der Vorführung ihres technischen Könnens sahen, wird man keinen allzuharten Vorwurf daraus machen, daß sie ihre bescheidene Kompositionsbegabung dazu nutzten, ihre Künste in das glänzendste Licht zu stellen. Und so bildet die lange Reihe der Violinvirtuosen seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, denen sich

Digitized by Google

im 18. Jahrhundert auch Virtuosen auf dem Violoncello und einzelnen andern Orchesterinstrumenten gesellen und ganz besonders auch die Reihe der Klaviervirtuosen eine lange Kette von ihrer Zeit gefeierten Künstlern, von deren Mehrzahl schon die nächste Generation kaum noch die Namen hörte, während ihre Werke schnell der Vergessenheit anheim fielen, denen aber doch die Gesamtentwicklung der Kunst Fortschritte verdankt, abgesehen natürlich von einzelnen Auswüchsen, welche sich ganz und gar in hohles Phrasenwesen verloren haben.

129. Die Violinvirtuosen. Deshalb werden wir im Anschlusse an die Violinkomponisten, welche bis zu Corelli und Vivaldi die Formen der Instrumentalmusik bildeten, in denen Händel und Bach Großes leisteten (vgl. 47-51), auch gern derjenigen gedenken, welche die Kunst des Violinspiels weiter förderten und die Möglichkeit schufen, an die Streichinstrumente die Anforderungen zu stellen, ohne welche die Orchester- und Kammermusikwerke eines Beethoven (geschweige sein Violinkonzert und seine Violinromanzen) und die gesamte neuere Orchester- und Kammermusik nicht denkbar wären. Zu diesen gehören Francesco Maria Veracini (1685—1750), der Neffe Antonio Veracinis, der seine Konzertreisen bis London ausdehnte, wo er mehrere Jahre blieb (auch in Dresden angestellt); Francesco Geminiani, geb. 1680 zu Lucca, gest. 1762 in Dublin, Corellis Schüler, Verfasser einer der ersten Violinschulen, selbst tüchtiger Komponist, Bearbeiter der Violinsonaten Corellis als Concerti grossi, in London und Paris als Virtuose gefeiert; Giov. Batt. Somis in Turin (1676—1763), ein gepriesener Meister der Bogenführung und hochberühmt als Lehrer (seine Schüler sind u. a. Giardini, Pugnani, Leclair und Friz); Baptiste Anet (c. 1700) ebenfalls Corellis Schüler; Prospero Castruci (1689 bis 1769), Schüler Corellis, 1715 Konzertmeister an Händels Orchester in London; Dan. Gottlob Treu, von den Italienern Fedele genannt (1695 bis etwa 1750), Schüler Kussers und Vivaldis, lange Zeit Kapellmeister in Prag; Carlo Tessarino (geb. 1690), Verfasser einer Violinschule (1741); J. Bapt. Volumier (1677—1720), der berühmte Berliner und Dresdener Konzertmeister; Joh. Georg Pisendel (1687—1755), Schüler Torellis und später noch Vivaldis und Montanaris, langjähriger Konzertmeister in Dresden; Francesco Montanari, 1717—1730 Violinsolist an der Peterskirche in Rom; Joh. Adam Birckenstock (1687—1733), Kapellmeister in Eisenach, Schüler Volumiers; der als Virtuose ohnegleichen gefeierte, legendenumwobene, auch als Theoretiker und Lehrer bedeutende Giuseppe Tartini in Padua (1692 bis 1770), der als Violinist in der Hauptsache Autodidakt war; Jacques Aubert (1678—1753), Konzertmeister der Großen Oper und der Concerts spirituels in Paris; der auch als Opernkomponist (in Kompanie mit Fr. Rebel) bekannte François Francoeur (1698–1787) in Paris; der durch Wiederbelebung einer Anzahl seiner Violinkompositionen durch David bekannter gewordene Jean Bapt. Léclair in Paris; (1697—1764); der Böhme Georg Tzarth (1708—1774), Schüler von Rosetti, Freund Franz Bendas, Kammermusiker Friedrichs des Großen, später in der Mannheimer Kapelle; der gleichfalls aus Böhmen stammende Franz Benda in Berlin (1709 bis

Digitized by Google

1786) und sein Bruder Johann Benda (1713 bis 1752, Brüder des Bühnenkomponisten Georg Benda); Felice de' Giardini oder del Giardino in London (1716 bis 1796), einer der berühmten Schüler Somis', geschätzter Violinkomponist; sein Mitschüler bei Somis Gaspard Friz in Genf (1716 bis 1782); Michael Festing in London († 1752), Sohn des Flötenvirtuosen gleichen Namens unter Händel; Joh. Karl Stamitz in Mannheim (1717—1761), dem die Mannheimer Kapelle zum guten Teil ihre stramme Disziplin verdankte, und sein als Bratschenvirtuose Aufsehen machender Sohn Karl Stamitz (1746—1801); der ebenfalls als Konzertmeister der Mannheimer Kapelle verdiente Carlo Giuseppe Toeschi (1724—1788) und sein Sohn Giov. Batt. Toeschi, beide fleißige Symphonie- und Kammermusikkomponisten; Tartinis großer Schüler Pietro Nardini (1722 bis 1793), Konzertmeister in Stuttgart, zuletzt Hofkapellmeister in Florenz; der von Somis gebildete Gaetano Pugnani (1731—1798), Konzertmeister in London, später Hofkapellmeister in Turin, ein fleißiger Kammermusikkomponist (Symphonien und Violinkonzerte); Antonio Lolli (1730—1802), ebenfalls zu Stuttgart, später Günstling Katharinas II. in Petersburg, ein Virtuose in dem tadelnden Sinne, ohne höhere Ideale; der zu den Ruhmestiteln der Mannheimer Kapelle zählende Ignaz Fränzl (1734—1803) und sein noch bedeutenderer Sohn Ferdinand Fränzl (1770—1833); der autodidaktisch gebildete Pierre Gavinies (1726 bis 1800), der „französische Tartini", lange Jahre hochangesehener Lehrer am Konservatorium; der mulattische Geiger Chevalier de Saint Georges (1745—1799), ein sehr exzentrischer aber ausgezeichneter Virtuose; der nicht minder abenteuerliche Giovanni Maria Jarnovic oder Giornovichi (1745—1804), ein Schüler Lollis; ferner Wilhelm Cramer (1745—1799), ein sehr bedeutender Virtuose, seit 1772 erster Konzertmeister der besten Londoner Konzerte; der durch seine Violinetüden noch heute allbekannte Federigo Fiorillo (1745 bis ca. 1800), gleichfalls in London lebend, besonders als Bratschist hervorragend; der nach längeren Konzertreisen sich in Paris festsetzende Niccolo Mestrino (1748—1790); der „Vater des modernen Violinspiels" Giov. Batt. Viotti (geb. 1753 bei Vercelli, gest. 1824 in London), ein außerordentlicher Virtuose, der hauptsächlich in Paris und London domizilierte und die instruktive und solistische Violinlitteratur durch eine Menge wertvoller Werke bereicherte, nach Corelli und Tartini der glänzendste Name unter den italienischen Violinisten des 18. Jahrhunderts, der Lehrer von Rode und vieler anderen namhaften Geiger; Gaetano Brunetti in Madrid (1753 bis 1808), dem man nachsagt, daß seine Intriguen Boccherini die Ungnade des Hofes zugezogen haben; Bartolomeo Campagnoli (1751 bis 1827), der 1797—1818 Konzertmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig und zuletzt Hofkapellmeister in Neu-Strelitz war; Alessandro Rolla in Parma und Mailand (1757—1841), der Lehrer Paganinis, geschätzter Violinkomponist, und sein ebenfalls tüchtiger Sohn Antonio Rolla (1798—1837); Johann Friedr. Eck in München (1766—1801) und sein Bruder Franz Eck (1774—1804), der Lehrer Spohrs; weiter Rodolphe Kreutzer in Paris (1766—1831), seit Begründung des Konservato-

Digitized by Google

riums Violinprofessor an demselben, Soloviolinist der Großen Oper (Nachfolger Rodes) und später Kapellmeister, mit Rode und Baillot Herausgeber der Violinschule des Konservatoriums (der, dem Beethoven die Kreutzersonate widmete); François de Sales Baillot (1771 bis 1842), der ein leidenschaftlicher Verehrer der Kompositionen Boccherinis war; Pierre Rode (1774 bis 1830), Schüler Viottis, der nur wenige Jahre in Paris lehrte und es vorzog, die Welt als Virtuose zu durcheilen (5 Jahre in Petersburg als kaiserlicher Solist); Alex. Jean Boucher (1778 bis 1861), wieder ein Virtuose im tadelnden Sinne (1787—1805 in Madrid); Giuseppe Maria Festa in Neapel (1771—1839); Giov. Batt. Polledro in Moskau, Dresden und Turin (1781—1853); und endlich der Virtuose unter den Virtuosen des Violinspiels Nicolo Paganini (geb. 27. Okt. 1782 in Genua, gest. 27. Mai 1840 in Nizza), von Alexs. Rolla geschult, aber bald seine eigenen Wege gehend, ein leidenschaftlicher Hazardspieler, überhaupt ein Mann mit nobeln Passionen und großen Bedürfnissen, als Künstler auf seinem Instrument unerreicht, aber auch Charlatanerie nicht verschmähend und die technischen Kunststücke auf die denkbar höchste Höhe steigernd. Neben diesem Hexenmeister verblaßte der Glanz aller andern Violinvirtuosen — zum Heile der Kunst, da nach solcher Gipfelung die Umkehr zur besonnenen Indienststellung der Virtuosität als Mittel der Erreichung wahrhaft künstlerischer Ideale erfolgte. Zum mindesten muß man sagen, daß in Paganini das Violinvirtuosentum die höchste Kraft seines Zaubers auf die Massen ausgeübt hat; das bedingungslose Hingerissenwerden durch solchen Zauber, also die gefährliche Macht des Virtuosentums ist seitdem mehr einer kritischen Aufnahme der Virtuosenleistungen gewichen. Spohr, Vieuxtemps, Wieniawski, Prume, Alard, David, Auer, Böhm, Joachim, Hermann, Ysaye, Thomson, und noch gar mancher andere wären noch zu nennen als die Erben der von den großen Virtuosen angesammelten technischen Künste: aber keinem von ihnen hatten jene etwas Neues zu finden übrig gelassen, die Kunst des Violinspiels ist seit der großen Flutwelle des Virtuosentums ein abgeschlossenes Buch. Die großen Spieler der Jetztzeit werden teils als klassische oder genial individualistische Interpreten der Werke der großen Meister, oder als gediegene und erfahrene Lehrer, ausnahmsweise wie Sarasate auch wohl noch als Virtuosen im engeren Wortsinne, aber dann nicht mehr ohne Beimischung einer kleinen Dosis Zweifel an der Höhe ihres wirklichen Künstlertums gefeiert, aber die Zeit der Herrschaft des Virtuosentums ist vorüber.

130. **Gamben- und Violoncellvirtuosen.** Kein anderes Instrument des Orchesters hat es zu einer so die ganze Welt in Aufregung versetzenden Rolle gebracht wie die Violine. Nur das Violoncell hat neben der Violine bis heute einen gewissen Rang als Soloinstrument neben der Violine behauptet. Doch beginnt die Aera des Violoncells als Virtuoseninstrument erheblich später als die der Violine, weil die Gambe für Soli (ohne alle Begleitung oder mit begleitendem Klavier) bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts entschieden bevorzugt wurde, einesteils wegen ihres sanfteren Tones, hauptsächlich aber, weil für das Violoncell erst nach dieser Zeit die für die Quintenstimmung notwendige, von der der

Digitized by Google

Violine abweichende Applikatur gefunden wurde. Für die Rolle des Basses bei Triosonaten und größeren Ensembles, auch im Concertino der Concerti grossi, war dagegen das Violoncell schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durchaus bevorzugt, weil sein hellerer und stärkerer Ton die Konkurrenz mit der Violine besser aufzunehmen vermochte. Aus der Reihe der letzten Gambisten seien genannt der berühmte Marin Marais in Paris (1656—1728) und sein Sohn Roland Marais, der noch ältere Deutschböhme David Funck (um 1670), Joh. Georg Ahle in Mühlhausen (1650—1706), Johann Schenk am kurpfälzischen Hofe, später in Amsterdam, Ernst Christian Hesse in Darmstadt (1678—1762, ein Schüler von Marais), August Kühnel in Kassel (geb. 1645), Joh. Michael Kühnel in Berlin und Weimar (um 1720), Jakob Riemann in Kassel (um 1710), der Niederländer Karl Hakart (um 1720) und die Pariser Gambenspieler und Komponisten Caix d'Hervelois, Naudot, Prudent, Hugard und Blainville (sämtlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Als Virtuose auf der Gambe und auf dem Violoncell wird der Mailänder Komponist Giov. Antoniotti gerühmt (geb. 1692, gest. 1776); andere italienische Cellomeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Salvatore Lanzetti, der 1730—50 am sardinischen Hofe angestellt war, Cellosonaten herausgab und ein Schulwerk für Cello schrieb; Giacomo Cervetto in London (1682—1783, über hundert Jahre alt), Carlo Ferrari und Alessandro Canavasso, die beide in Paris auftraten, zu einer Zeit, wo Frankreich in Berteau, der 1756 starb, bereits einen eigenen Vertreter des Violoncellspiels, und zwar einen Schule bildenden Meister besaß. Letzterer, auch Komponist von 4 Cellokonzerten und 3 Büchern Cellosonaten, war der Lehrer von J. Bapt. Cupis (um 1720—1794), Jos. Bonaventure Tillière (um 1760), Jean Bapt. Janson (1742—1803), dessen jüngerem Bruder Louis Janson (1749 bis ca. 1820) und Jean Pierre Duport (1741-1818), dem langjährigen Berliner Kammercellisten und Musikintendanten, dessen persönlicher Schüler König Friedrich Wilhelm II. war, derselbe Fürst, für welchen Boccherini (selbst ein ausgezeichneter Violoncellvirtuose) eine große Zahl seiner Werke schrieb. Aber Jean Pierre Duport war auch vor seiner Anstellung in Berlin der Lehrer seines jüngeren Bruders Jean Louis Duport (1749—1819), des Begründers der modernen Celloapplikatur und damit der eigentlichen Cellovirtuosität. Dieser war es, der als Prinzip der Celloapplikatur das Halbtonintervall für Nachbarfinger aufstellte, während man bis dahin wie auf der Violine und Bratsche die Tonfolge der Skala als Norm für die Fingerfolge betrachtet hatte, und er ist es auch, der den Daumeneinsatz einführte, auf welchem die moderne Technik wesentlich mit fußt. Duports „Essai sur le doigté du violoncelle" erschien um 1770 und die bedeutendsten Cellospieler des In- und Auslandes nahmen sofort die neue Spielmanier an, zu der auch eine veränderte, der Violine abgelauschte Haltung des Bogens gehörte, so die Böhmen Bernhard Stiastny in Prag (1760—1835), dessen Bruder Franz Johann Stiastny in Mannheim (1764 bis ca. 1820), der durch ausgedehnte Reisen weltbekannte

Digitized by Google

deutsche Altmeister Bernhard Romberg in Wien und Hamburg (1767—1841), die Franzosen Pierre François Levasseur (1753 bis ca. 1820), dessen Bruder Jean Henri Levasseur (1765—1823, der Verfasser der Celloschule des Pariser Konservatoriums), J. Bapt. Breval (1756 bis 1825), ferner der nur als Virtuose zu nennende Jacq. Michel Hurel de Lamare (1772—1823), dessen Cellokonzerte von Auber komponiert sind; Louis Pierre Martin Norblin (1781—1854), langjähriger Professor am Pariser Konservatorium; Nicolas Joseph Platel (1777—1835, der Begründer der Brüsseler Violoncellschule, seit 1824 Lehrer am Brüsseler Konservatorium, Lehrer von Servais, Batta, Demunck ꝛc.) u. Charles Nicolas Baudiot in Paris (1773 bis 1849). Von älteren Cellovirtuosen außerhalb der Duportschen Schule sind noch zu nennen der als Komponist von Symphonien und Kammermusikwerken namhafte Anton Filtz in Mannheim (1768 jung gestorben); dessen Schüler Christoph Schetky (1740—1773), der nach längeren Konzertreisen sich in England festsetzte; Philipp Schindlöcker in Wien (1753 bis 1827); der Deutschböhme Anton Kraft in Wien (1752—1820) und sein Sohn Nikolaus Kraft, Cellist des Schuppanzigschen Quartetts in Wien (1778—1853), sowie die beiden Engländer John Crosdill (1751—1825) und der von Cervetto gebildete Robert Lindley (1776—1855). Zur neueren Zeit führen herüber Max Bohrer (1785—1852), der mit seinem Bruder, dem Violinvirtuosen Anton Bohrer, zusammen ganz Europa bereiste; Friedrich Dotzauer in Dresden (1783—1860); der von Schindlöcker gebildete Joseph Merk in Wien (1795—1852); noch mehr als diese führten die an sie anschließenden belgischen und Pariser Violoncellisten die Kunst des Violoncellspiels ins rein Virtuosenhafte über bis zur Rivalität mit den Hexenkünsten der Violinmeister, so Alexandre Batta, Schüler Platels in Brüssel, später in Paris (geb. 1816); Franç. Demunck, ebenfalls Schüler Platels (1815—1854) und sein Sohn Ernest Demunck (geb. 1840); der von Norblin geschulte Felix Battanchon in Paris (1814—1893); Hippolyte Prosper Seligmann (1817—1882) und August Franchomme (1808—1884). Als Schüler Dotzauers rivalisierten mit ihnen Friedr. August Kummer in Dresden (1797—1879), Karl Drechsler in Dresden (1800 bis 1873) und Karl Schuberth in Petersburg (1811—1863), ferner Merks Schüler Christian Kellermann in Kopenhagen (1815 bis 1866), Joseph Menter in München (1808—1856, der Vater der Pianistin Sophie Menter) und sein Schwiegersohn David Popper (gest. 1843), Karl Schuberths Schüler Karl Davidoff in Petersburg (1838—1889, zuletzt Direktor des Konservatoriums), Karl Drechslers Schüler August Lindner in Hannover (1820—1878), Friedrich Grützmacher in Dresden (geb. 1832) und Bernhard Coßmann (geb. 1822, auch Schüler Kummers), Georg Goltermann in Frankfurt a. M. (1824 bis 1898) und Julius Goltermann in Stuttgart (1825—1876). Den Beinamen des Paganini des Violoncells hat man Andrien François Servais gegeben, in welchem die belgische Violoncellistenschule gipfelte (geb. 1807, gest. 1866); Servais war Schüler Platels, steigerte aber die Technik des Instru-

Digitized by Google

ments zu schwindelhafter Höhe und mag den Vergleich mit Paganini mit Recht darum erfahren, weil auch er seinen Nachfolgern kein Problem mehr zu lösen übrig ließ. Auch auf dem Gebiete der Violoncellvirtuosität ist daher die allmählich eintretende Wegwendung von der bloßen Virtuosität mit Freuden zu konstatieren; wenn ein Julius Klengel vielleicht als Rivale Servais' in der Pflege der äußersten technischen Künste gelten kann, so erscheinen dagegen ein Robert Hausmann und Hugo Becker als Vertreter der die Technik den höchsten Zielen der Kunst unterordnenden Reaktion gegen die virtuose Schaustellung.

131. Die Kontrabaßvirtuosen. Nur ganz ausnahmsweise begegnet uns heute mehr ein Virtuose, d. h. ein die Spezialtechnik seines Instruments auf Konzertreisen zur Schau stellender Künstler auf einem der übrigen Orchesterinstrumente. Das ist aber noch nicht lange so. Der letzte Virtuose auf dem Kontrabaß, Gustav Láska (geb. 1847), machte noch vor wenigen Jahrzehnten Aufsehen mit einer die Natur des Instruments beinahe verkehrenden Technik; aber vor ihm glänzte eine längere Reihe von Kontrabaßvirtuosen, von denen nur genannt seien: Karl Gottfried Wilhelm Wach in Leipzig (1755 bis 1833), Giuf. Andreoli in Mailand (1757—1832), der vielleicht bedeutendste von allen Domenico Dragonetti in London (1763—1846), der die schwierigsten Cellopartien im Streichquartett auf seinem Rieseninstrument tadellos spielte, Wenzel Hause in Prag (Verfasser einer vorzüglichen Kontrabaßschule, 1828), Christian Simon in Sondershausen (1809 bis 1872), Giovanni Bottesini, zuletzt Konservatoriumsdirektor in Parma (1823—1889), und der auch als Symphonie- und Opernkomponist nicht unbekannte Joseph Abert, Hofkapellmeister in Stuttgart (geb. 1832).

132. Hornvirtuosen. Eine bedeutende Rolle hat seit 1760, wo durch Anton Joseph Hampels Erfindung der Stopftöne dem Horn eine wenn auch in der Intonation ungleiche und schwer zu beherrschende chromatische Skala gegeben wurde, die Virtuosität in der Behandlung des Waldhorns gespielt. Hampel selbst war Waldhornist in der Dresdener Hofkapelle seit 1746 und bildete eine Anzahl Hornvirtuosen aus, von denen Wenzel Stich (genannt Punto, 1748 bis 1803) durch seine ausgedehnten Konzertreisen und zahlreichen Hornkompositionen einen Weltruf erlangte. Vor Stich machte sich aber Jean Joseph Rodolphe (1730 bis 1812) als ausgezeichneter Hornvirtuose berühmt (seit 1765), der gleichfalls eine Menge Werke für Horn schrieb. Ein anderer Schüler Hampels, der Böhme Joh. Anton Mareš (1719—1794), ist außer seinen Leistungen als Hornvirtuose bekannt als Erfinder der russischen Jagdhornmusik, bei welcher eine größere Zahl Hornisten derart zusammenwirkte, daß jeder immer nur denselben Ton zu blasen hatte. Weitere Repräsentanten der neuen Kunst wurden Jean Lebrun in Paris und Berlin (1759—1809), die von Stich gebildeten drei Brüder Domnich (Heinrich in Paris, Verfasser der Hornschule des Konservatoriums [1805], Jakob, der nach Amerika ging, und Arnold in Meiningen), ferner Frédéric Duvernoy in Paris (1765 bis 1838), der in Deutschland geborene J. Kenn, der 1795 neben Domnich und Duvernoy Hornprofessor am Konservatorium zu Pa-

Digitized by Google

ris wurde; Kenns Schüler Louis François Dauprat in Paris (1781—1868); Stichs Schüler Joh. Andreas Amon in Heilbronn (1763—1825); Luigi Belloli in Mailand (1770—1817); Karl Jakob Wagner in Darmstadt (1772 bis 1822); Heinrich Stölzl in Berlin (1780—1844), der erste Virtuose auf dem von Blühmel 1815 erfundenen Ventilhorn; der um die weitere Vervollkommnung des Ventilhorns verdiente Joseph Meifred in Paris (1791—1867), der mehreres über die Konstruktion der Hörner mit 2 und 3 Ventilen schrieb; Dauprats Schüler Jacq. Franç. Gallay (1795—1864), Verfasser einer Hornschule; die Brüder Gottlieb Schunke in Kassel (1777—1840) und Michael Schunke in Magdeburg (1780 bis 1821) und der Großvater und Vater der Sängerin Desirée Artot: Maurice Artot (1772—1829) und Desiré Artot (1803—1887, beide in Brüssel). Es bedarf keines Hinweises darauf, daß die gänzlich veränderte Rolle der Hörner in den Symphonien und Divertissements, Kassationen u. s. w. seit 1765 und das Auftauchen von Kammermusikwerken mit obligatem Horn in direktem ursächlichem Zusammenhange mit dieser plötzlichen Pflege des Horns als Virtuoseninstrument steht.

133. Flötenvirtuosen. Auch die Fähigkeiten anderer Blasinstrumente wurden etwa um dieselbe Zeit durch eine Reihe vortrefflicher Virtuosen vorgeführt und damit die weitere Emanzipation derselben von ihrer früher dienenden Rolle vervollständigt. Die Flöte war bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Soloinstrument, für das Händel, Bach u. a. Sonaten schrieben und das in der französischen Ouvertüre gelegentlich konzertmäßig behandelt wurde, trat aber besonders durch Joh. Joach. Quantz (1697—1773) und die spezielle Vorliebe Friedrichs des Großen für dies Instrument stark in den Vordergrund. Allerlei Kammermusik mit Primflöte statt 1. Violine, Flötenkonzerte, aber auch eine Unmenge Flötensoli und Duette für zwei Flöten erschienen im 18. Jahrhundert auf dem Markt; Quantz' Lehrer Pierre Gabriel Buffardin in Dresden (gest. 1739) war bereits ein gepriesener Flötenvirtuose. Berühmte Virtuosen und Lehrmeister bezw. Komponisten für Flöte waren ferner Joh. Georg Wunderlich in Paris (1755—1819), A. Hugot (1761 bis 1803), beide Professoren am Pariser Konservatorium; der blinde Flötenspieler Friedrich Ludwig Dulon (1769—1826), dessen Autobiographie Wieland 1804—1808 herausgab; Jean Louis Tulou in Paris (1786—1865); Kaspar Fürstenau in Oldenburg (1772—1819), sein Sohn Anton Bernhard Fürstenau in Dresden (1792—1852), und dessen Sohn Moritz Fürstenau ebenfalls in Dresden (1824 bis 1889); der bekannte Opernkomponist und Verfasser pädagogischer Klavierwerke Friedrich Kuhlau in Kopenhagen (1786—1832); Kaspar Kummer in Koburg (1795 bis 1870); François Devienne in Paris (1759—1803), Karl Kreith in Wien (gest. 1807), Benoit Tranquille Berbiguier in Paris (1782—1838); Joseph Fahrbach in Wien (1804—1883), die Brüder Joh. Wilh. Gabrielski (1791 bis 1846) und Julius Gabrielski (1806—1878), beide in Berlin, wo der Sohn des letzteren noch jetzt erster Flötist der Hofkapelle ist; der die Klangfarbe und die Technik der Flöte vollständig umschaffende Theobald Böhm in München (1794 bis

Digitized by Google

1881). Zum Beleg, daß doch auch heute noch die Flöte sich einer gewissen Reputation erfreut, seien die Namen Claude Paul Taffanel in Paris und Joachim Andersen in Kopenhagen genannt.

134. Die Oboisten. Die Oboen spielten in der Orchestermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts wie wir sahen eine hervorragende Rolle, erstens als mehrfach besetzte Verstärkungsinstrumente, die im Tutti mit den Violinen gingen, zweitens aber in einfacher Besetzung als Trio von zwei Oboen und Fagott für die Episoden der Fugen und die Alternative der Tanzstücke in den französischen Ouvertüren, traten auch gelegentlich solistisch konzertweise in denselben auf. Auch sie erfuhren aber jetzt eine vorher unbekannte Sonderbehandlung durch Komposition von Sonaten oder Soli und Konzerten für sie und durch Vorführung ihrer technischen Leistungsfähigkeit seitens reisender Virtuosen. Besonders zeichneten sich aus die zum Teil auch durch Schulwerke und Vortragsstücke ihre Kunst weitergebenden Meister des Oboespieles: Johann Christian Fischer in Dresden (1733 bis 1800), Christian Samuel Barth, ein Schüler Seb. Bachs (1735—1809), Ludwig August Lebrun in Berlin (1746—1790), Antoine Sallantin in Paris (1754—1813), Franç. Jos. Garnier in Paris (1759—1825), Gustave Vogt in Paris (1781 bis 1850), Antoine Joseph Lavigne in Paris (1782—1855), Friedrich Eug. Thurner in Kassel und Frankfurt a. M. (1785—1827), Joseph Sellner in Wien (1787 bis 1843) und Apollon Barret in Paris (1804—1879).

135. Die Klarinettisten. Die erst kurz 1700 von Joh. Christoph Denner in Nürnberg aus dem alten französischen Chalumeau entwickelte Klarinette fand anfänglich neben der alteingesessenen Oboe nur schwer Eingang; aber die Individualisierung der Blasinstrumente in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lehrte bald ihren eigenartigen Wert schätzen und der große Umfang und die technische Schmiegsamkeit des neuen Instruments führte auch zur Entstehung eines Klarinetten-Virtuosentums. An der Spitze steht Joseph Beer in Potsdam, der selbst das Instrument durch Hinzufügung der 5. Klappe verbesserte (1744—1811), weiter Gerhard Heinrich Romberg in Münster, der Vater des bekannten Komponisten Andreas Romberg (1745—1819), Michel Yost in Paris, der in Frankreich Schule bildete (1754—1786), M. Fred. Blasius in Paris (1758—1829), Jean Xavier Lefèvre (1763—1829) und Charles Duvernoy (1766 bis 1845), Franz Tausch in München und Berlin (1762—1817), der durch seine Reisen allbekannte Iwan Müller (1786—1854) zuletzt in Bückeburg, welcher die Zahl der Klappen der Klarinette auf 15 erhöhte, auch die Altklarinette konstruierte, durch welche das Bassetthorn gänzlich in Vergessenheit kam, Franz Thaddäus Blatt in Wien (geb. 1793), die beiden Bärmann in München (Heinrich Joseph 1784—1847 und Karl 1820 bis 1885), Friedrich Berr in Paris (1794—1838), der eine Schule für die Klarinette mit 14 Klappen schrieb, Valentin Bender in Brüssel (1801—1873, Georg Christian Bachmann in Brüssel (1804—1842), Hyacinthe Eleonore Klosé in Paris (1808 bis 1880), welcher das böhmische Ringklappensystem von der Flöte auf die Klarinette übertrug und eine Schule für das so umgeschaffene Instrument schrieb, und Arnold

Digitized by Google

Joseph Blaes in Brüssel, Schüler Bachmanns (1811—1892). Von den Klarinettisten der Gegenwart muß Richard Mühlfeld in Meiningen hier besonders genannt werden, da dessen wirklich bewundernswürdige Behandlung seines Instruments Brahms zur Komposition eines Klarinettenquintetts, eines Klarinettentrios und zweier Klarinettensonaten anregte.

136. Harfe, Guitarre, Vielle und Musette. Vereinzelte Virtuosenerscheinungen auf dem Gebiete des Fagotts (Anton Romberg, der Vater von Bernhard Romberg, 1742—1814), der Trompete (Thomas Harper Vater [1787 bis 1853] und Sohn 1816—1898]), ja der Posaune (Moritz Nabich 1815—1893) vervollständigen das Bild dieser merkwürdigen Erscheinung einer fast ein Jahrhundert (von 1760—1850) währenden Blüte des Instrumentalvirtuosentums, dessen Ergebnis die Steigerung der Leistungsfähigkeit der Instrumente und die eingehende Berücksichtigung ihrer Eigenart durch die Komponisten war und sein mußte. Auch die Harfe erfreute sich in derselben Zeit einer vermehrten Berücksichtigung; eine Reihe hochgefeierter Virtuosen durchzogen die Welt und eine reiche Spezialliteratur wurde geschaffen. Die etwa 1730 durch Hochbrucker in Donauwörth durch fünf Pedaltritte der Umstimmung ohne Unterbrechung des Spiels fähig gemachte Harfe wurde besonders durch Joh. Baptist Krumpholz (1745—1790) konzertfähig; Krumpholz war es, der Erard zur Konstruktion der Doppelpedaltritte anregte; auch ein persönlicher Schüler Hochbruckers Marcel de Marin (geboren 1769, Todesjahr unbekannt), dessen Harfenkompositionen wertvoll sind, gehört zu den ersten Förderern der Harfenvirtuosität; es folgten Martin Pierre Dalvimare in Paris (1770—1840), der am Hofe Napoleons eine Rolle spielte, François Joseph Nadermann in Paris (1773—1835), der der älteren Harfe treu blieb (selbst Fabrikant), François Dizi in Paris (1780 bis 1840, ebenfalls Fabrikant, mit Pleyel assoziert), Spohrs erste Frau Dorette Scheidler (vermählt 1806, gest. 1834), für welche Spohr eine ganze Reihe Werke schrieb, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789—1856), Schüler von Marin und Nadermann, der Reisen bis nach Australien machte, Antoine Prumier (1794—1868), Nadermanns Nachfolger am Konservatorium) und sein Sohn und Nachfolger Ange Conrad Prumier (1821—1884), Theodor Labarre (1805—1870), der Nachfolger des jungen Prumier am Konservatorium, Elias Parish Alvars (1808 bis 1849) u. s. w. Wie die Zeiten sich geändert haben, beweist das geringe Interesse, welches heute die Vorträge tüchtiger Harfenvirtuosen wie Aptomas, Oberthür u. andere finden. Daß trotz jener starken Pflege die Harfe nicht in das Simphonieorchester einzudringen vermochte, ist auch eine wichtige Lehre der Geschichte. Aehnlich erging es der Guitarre, welche ebenfalls vorübergehend eine erhöhte Beachtung fand und sogar zur Kammermusik herangezogen wurde (Aubéry du Boulley, Leo von Call, Pierre Porro, Mauro Giuliani, K. A. Göpfert, Mikisch u. s. w.), aber nur, um zu Anfang unseres Jahrhunderts ganz zu verschwinden. Noch früher, nämlich kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts endete eine uns heute geradezu unbegreiflich scheinende Liebhaberei besonders der Pariser für zwei Instrumente frühmittelalterlicher Provenienz und Phy-

Digitized by Google

siognomie: die Drehleier (Vielle) und den Dudelsack (Musette), welche in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Favoritinstrumente der Salons waren und Virtuosen und Komponisten Ruhm und Ehre einbrachten (Chedeville, Hotteterre, Baton, Louvet, Delaunay, Laroze, Janot, Descouteaux, Philidor, Dubuisson u. s. w.)

137. **Die Klaviervirtuosen.** Das Klavier nimmt insofern gegenüber den Orchesterinstrumenten eine Ausnahmestellung ein, als es (wie außer ihm nur die Orgel) sich selbst genug sein und der Zusammenwirkung mit anderen Instrumenten ganz entraten kann, so daß die Solo-Klavierlitteratur thatsächlich einen Umfang und eine Bedeutung gewonnen hat, wie die keines anderen Instruments. Die Haupteigenschaft des Klaviers, daß es mühelos der Polyphonie fähig ist, hat es aber nicht nur auch zum willkommenen Partner von anderen Einzelinstrumenten gemacht, denen diese Fähigkeit abgeht, sondern stellt es auch jederzeit mit Glück einer Gruppe anderer, die zusammen eine selbständige Harmonie oder Polyphonie repräsentieren, ja dem ganzen Orchester als Rivalen gegenüber, zumal den heutigen Konzertflügel mit seiner imposanten Klangfülle. Aber das Klavier hat auch eine verhängnisvolle andere Eigenschaft, die zwar zu seiner Popularisierung, zu seiner unbestrittenen Weltherrschaft beigetragen hat, aber dennoch seinen Einfluß auf die ernstere Musikbildung mit einem Fragezeichen versieht. Das Klavier allein von allen Instrumenten (wenigstens mit ihm nur alle andern Instrumente mit Klaviatur) macht die Intonation nicht vom Spieler, sondern vom Stimmer abhängig und bringt daher die Gefahr eines Musikmachens ohne lebhafte Beteilung des Tonsinnes. Der Sänger kann gar nichts thun, ohne sich den Ton vorzustellen, den er singen will, selbst das Mitsingen im Chor bedingt Auffassen und Reproduzieren eines gehörten Tones und Geiger und Bläser sind jederzeit auf die Kontrole und Regulierung der Tonhöhe angewiesen; nur auf dem Klavier ist von alledem keine Rede, und jeder Klavierpädagoge weiß, wie sehr man Grund hat, die Schüler immer zum Hören dessen, was sie spielen, zu ermahnen. Diese mühelose Hervorbringung stets tadelloser Intonationen auf einem gut gestimmten Klaviere bringt deshalb die Gefahr der Verflachung, des geistlosen Klimperns mit nur halber Auffassung. Natürlich wird die Gefahr, welche diese Eigenschaft für die Musikbildung in sich birgt, wesentlich gesteigert, wenn die Komposition sich vom ernsthaften Inhalte weg und mehr nur einem allgemein sinnengefälligen Tonspiele zuwendet. Keinem anderen Instrumente steht eine solche Fülle von glänzenden Umhüllungen eines im Grunde wertlosen Kerns zu Gebote, wie gerade dem Klavier, und darum war das Aufkommen des Klaviervirtuosentums eine entschieden sehr ernste Gefahr für breite Schichten der musikbetreibenden Welt. Auf dem Gebiete keines anderen Instruments hat sich ein so oberflächlicher und jedes eigentlichen Zusammenhangs mit der wirklichen Kunst barer Dilettantismus entwickelt, wie auf dem Klavier; die sogenannte Salonmusik ist die Nährmutter dieses bedenklichen Niedergangs des Kunstsinnes bei dem Gros der Musikfreunde gewesen, und der Vater desselben war das Klaviervirtuosentum. Zunächst war unzweifelhaft die Erschließung der Mittel des Klaviers in seiner immer mehr vervollkommten Gestalt ebenso mit

Digitized by Google

Freuden zu begrüßen, wie die Hebung der Durchschnittstechnik der Spieler von Streich- und Blaseinstrumenten; insbesondere muß Muzio Clementi durchaus in Schutz genommen werden gegen den Vorwurf, daß er die virtuose Richtung der Klavierkomposition angebahnt habe, vielmehr ist durchaus festzuhalten, daß er den großen Klavierkomponisten die Wege ebnete und selbst unter ihnen Anspruch auf einen ehrenvollen Platz hat. Die Fülle neuer Effekte und Ausdruckformen, Figurationsweisen, Spielmanieren, die er erschloß, verpflichten ihm die Nachwelt zu Danke und die Mitwelt sah in ihm viel mehr einen kühnen Neuerer und kraftvollen Erfinder, als einen tadelnswerten Spekulanten auf den Geschmack der Menge. Der Vorwurf, diesem ihr Können in Dienst gestellt zu haben, trifft deshalb viel weniger die ersten wirklichen Virtuosen, als jene flachen Modekomponisten, welche von den neu erschlossenen Mitteln nur soviel annahmen, als sich ohne stärkere Anforderungen an die musikalische Bildung zur Erzielung dem Ohr schmeichelnder Wirkungen bequem verwenden ließ. Die Wanhal, Steibelt, Pleyel, Wölfl, Sterkel, Kozeluch, Gelinek sind in viel höherem Grade für die Verrottung des Kunstgeschmacks verantwortlich zu machen als Clementi und seine ganze Schule, aus welcher überhaupt keiner der im tadelnden Sinne so zu nennenden Virtuosen hervorgegangen ist. Ganz besonders muß Daniel Steibelt als einer der ersten Klavierkomponisten und Klaviervirtuosen hervorgehoben werden, welche mit billigen Effekten arbeiteten, so z. B. mit einem längere Zeit anhaltenden, nichtssagenden, aber recht viel Lärm machenden Akkordtremolo beider Hände; er ging soweit, zu seinen besonders beliebt gewordenen Bacchanals seine Frau das Tamburin schlagen zu lassen, und derartige Kompositionen erschienen im Druck. Auch Joseph Wölfl war ein solcher direkt auf den Effekt hinarbeitender Komponist und Spieler. Dagegen hatte Johann Ladislaus Dussek (1761 bis 1812) positive Verdienste, sofern er seine Haupterfolge weniger seiner sehr bedeutenden Virtuosität als vielmehr dem besonderen Nachdrucke verdankt, den er auf das Kantable im Klavierspiel legte; ihm wird nachgerühmt, daß er zuerst das Pianoforte zum Singen gebracht habe, woran vielleicht die andere Seite seiner Doppelvirtuosität einigen Anteil hatte, nämlich seine Meisterschaft auf der vorübergehend in Aufnahme gekommenen Glasharmonika. Auch Hummel und Moscheles sind nicht als bloße Virtuosen zu betrachten, sondern nehmen sogar in höherem Maße als Dussek eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte der Klaviermusik ein.

Johann Nepomuk Hummel (geb. 1778 zu Preßburg, gest. 1837 in Weimar), war zwei Jahre lang der Schüler Mozarts in Wien, galt daher als Bewahrer Mozartscher Traditionen, obgleich er sich weit genug von seinem Lehrer entfernte. Eine starke Neigung zum wirklich Virtuosen bis zur Gefahr, daß die Figuration zur Hauptsache wird, charakterisiert Hummels Stil, aber die kantable Grundlage bleibt doch überall noch bei ihm durchfühlbar, eine gewisse Weichheit und liebenswürdige Grazie bewahrt seine Musik vor der Leerheit des nur mehr glänzenden Figurenwerks. Noch heute erfreuen sich sogar einige seiner Werke einer gewissen Reputation, besonders einige seiner Rondos, aber auch das A-moll- und H-moll-Konzert und das D-moll-

Digitized by Google

Septett. Hummels Spielweise war eine mehr zierliche und elegante als imponierende, entsprechend der Spielart der Wiener Klaviere. Seine große Klavierschule enthält eine Fülle noch heute mit großem Nutzen zu verwertenden Uebungsmaterials, das seltsamer Weise noch nicht in Neudruck zugänglich ist. Ignaz Moscheles, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 in Leipzig, machte seit 1816 ausgedehnte Konzertreisen, setzte sich, nachdem er 1820 in Paris Triumphe gefeiert, 1821 in London als Lehrer fest und wurde 1846 von Mendelssohn als Lehrer an das Leipziger Konservatorium gezogen. Moscheles' Eigenart beruht in einer gewissen pathetischen Beimischung, die seinen mit Noblesse erfundenen und mit glänzender Technik ausgestatteten Kompositionen wohl ansteht. Seine Etüden op. 70 und 95 haben für höhere Stufen der Klavierbildung bleibenden Wert.

Paris, das, wie wir sahen, der Virtuosität in den verschiedensten Formen starken Tribut zollte, trug auch wesentlich zur Förderung der Klaviervirtuosität bei, besonders seit Eröffnung des Konservatoriums (1795), an welchem zuerst der von Hüllmandel geschulte Hyacinthe Jadin (1769—1802) Klavierprofessor war, dessen Bruder Louis Emanuel Jadin (ebenfalls Professor am Konservatorium) die Opernpotpourris in die Mode brachte und den Geschmack noch mehr herunter bringen half als Pleyel. Auch Louis Pradher (1781—1843) der Nachfolger Jadins, Lehrer von Henry Herz und Jacques Herz und Henry Rosellen wirkte nur in dem Sinne der Verirrung ins inhaltlos Virtuosenhafte. Dagegen ist Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785—1853), der 1816 Professor am Konservatorium wurde, hervorzuheben als ein ernster Lehrer mit besseren Tendenzen, der Lehrer von Alkan, Prudent und Marmontel. Auch der Nestor der Konservatoriumsprofessoren Louis Adam (1758—1848), der Vater des Komponisten des „Postillons von Lonjumeau", Verfasser einer guten Klavierschule, welche mit zuerst Ordnung in das Fingersatzwesen brachte (1802), war ein gediegener Lehrer, der u. a. Kalkbrenner ausbildete. Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), eine in mancher Beziehung Hummel verwandte Klaviernatur, doch minder lyrisch angehaucht, Schüler Adams, auch einige Zeit Clementis, war zeitweilig associert mit Johann Bernhard Logier (1777—1846), dem äußerst industriell gearteten Erfinder des Chiroplasten oder Handleiters und des Massenunterrichtes auf mehreren Klavieren, auch beteiligte sich Kalkbrenner an Pleyels Pianofortefabrik und war Lehrer von Camille Pleyels Gattin, der vortrefflichen Pianistin Marie Félicité Pleyel, geb. Frln. Moke. Kalkbrenner brachte die Theorie des Klavierspiels mit stillstehendem Unterarm auf, soll aber dieselbe selbst keineswegs durchgeführt haben. Zu den ersten Repräsentanten des inhaltlosen Virtuosentums gehören Franz Hünten (1793—1878), der, nachdem er aus der Mode gekommen, 1837 sich von Paris in seine Heimat Koblenz zurückzog, Henry Herz (1803—1888), der seinen Ruhm sogar um ein halbes Jahrhundert überlebte, aber als Konservatoriumsprofessor und Pianofortefabrikant in Paris eine behagliche Existenz behielt.

In Deutschland begünstigte besonders Karl Czerny in Wien (1791—1851) die einseitige Entwicklung des Virtuosentums durch die nach Tausenden zählenden nur

Digitized by Google

äußeren Glanz bei wenig innerem Gehalt entfaltenden Kompositionen und Schulwerke. Czerny war Schüler Beethovens und ein vortrefflicher Lehrer, aus dessen Schule Döhler, Kullak und vor allen Franz Liszt hervorgingen; aber seinen Kompositionen haftet fast ohne Ausnahme der Makel der Richtung auf das rein technisch Brillante an, und er hat begründeten Anspruch, für einen der Hauptbegründer des Genres der modernen Salonmusik im übeln Sinne gehalten zu werden (wobei ihm aber die Herz, Hünten, Ravina und Rosellen wacker beigestanden haben). Von seinen Werken haben sich nur eine Anzahl Etüdenhefte gehalten; aber auch diese verlieren immer mehr an Kredit und treten hinter diejenigen Bertinis, Cramers und Clementis mit Recht zurück.

Als sein Erbe ist Louis Köhler (1820—1886) zu betrachten, der aber nicht sein Schüler war, sondern von dem gediegenen Wiener Pianisten Karl Maria v. Bocklet (1800—1881) ausgebildet wurde; Köhlers einst sehr geschätzte Etüdenwerke sind bereits jetzt noch mehr außer Kurs gesetzt als diejenigen Czernys. Der Höhepunkt des Klaviervirtuosentums fällt um 1830 oder wenige Jahre später, die Zeit, wo Paganini in Paris erschien und Chopin und Liszt ihre Schwingen entfalteten. Großes Aufsehen machte seit 1830 Sigismund Thalberg (1812—1871), besonders mit seinen Phantasien über bekannte Motive mit glänzenden an beide Hände verteilten Akkordpassagen als Umrankung der in der Mitte stärker gespielten Melodie, eine Manier, die Thalberg von dem Harfenvirtuosen Parish Alvars übernommen hatte. Auch die kraftvolle Natur Adolf Henselts mit seinem vollgriffigen Legato trat etwa um dieselbe Zeit in die Arena, daneben der weniger mächtige aber elegante und ausdrucksvolle von Czerny gebildete Theodor Döhler (1814—1856), der von dem vortrefflichen Klavierpädagogen Wenzel Tomaschek in Prag geschulte Alexand. Dreyschock (1818—1869), auch Leop. v. Meyer (1816—1883), Schüler Czernys und Fischhofs in Wien, nicht zu verwechseln mit dem älteren von Field unterrichteten also der Clementi-Schule angehörigen Charles Mayer (1799—1862), und weiterhin schlossen sich noch an der durch seinen Triller u. sein Staккato auffallende Rudolf Willmers (1821—1878), der einschmeichelnde und glatte Antoine de Kontski (geb. 1816), Theodor Kullak in Berlin (1818—1882) und sein Bruder Adolf (1823 bis 1862), welcher durch seine Aesthetik des Klavierspiels sich einen Namen machte, Henry Litolff in Paris (1818—1891), Julius Schulhoff in Paris und Dresden (1825—1898), Jakob Rosenhain in Frankfurt a. M. (1813 bis 1894), Schüler von Jacques Schmitt in Hamburg (1803 bis 1853), ein jüngerer Bruder des gleichfalls bekannten Klavierpädagogen Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. (1788—1866). Lange überragt alle Zeitgenossen das überlegene Genie Franz Liszts, des etwa von 1830 ab bis zu seinem Tode (1886) unbestrittenen Großmeisters des Pianofortespiels, dem eine kleine Armee jüngerer Pianisten ihre Ausbildung verdankt. Allmählich reifen dann, während Liszt sich mehr und mehr vom Konzertleben zurückzieht in Anton Rubinstein (1830 bis 1894), Hans v. Bülow (1830 bis 1894) und Karl Tausig (1841 bis 1871) neue Führer heran, deren jeder wiederum einen Trupp Schüler nach sich zieht. Wir wollen nicht

Digitized by Google

die hunderte von Pianisten hier aufzählen, welche heute um die Gunst des Publikums buhlen; aber wir wollen konstatieren, daß auch für die Klaviervirtuosen die Zeit, wo man sie um ihres Virtuosentums willen anbetete, vorüber ist, wenigstens in Deutschland, ja in Europa. Auch das Klavier hat um die Mitte dieses Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Leistungen erklommen und seit Liszt hat kein Pianist ihm mehr neue Seiten abgewinnen können. Schon die beiden Rubinstein (auch Antons Bruder Nikolaus [1835—1881] war ein ausgezeichneter Pianist), Bülow u. Eugen d'Albert sahen ihre Aufgabe nicht mehr darin, neue Klavierwirkungen zu erfinden, sondern vielmehr, sich auf der Höhe des Erreichten zu halten und die parallel mit der Entwickelung des Instruments und seiner technischen Meisterung entstandene gewaltige Klavierlitteratur der Welt zu erschließen und sie ihr lieb und wert zu machen.

Und die große Welt hat diese Sachlage begriffen und steht den Virtuosen kritisch gegenüber, sieht in ihnen nicht mehr Zauberer und unwiderstehliche Bezwinger, sondern Verwalter anvertrauten Gutes, von denen sie Rechenschaft zu fordern hat.

Absichtlich haben wir die Namen der großen Komponisten, die zugleich selbst Pianisten waren, nicht genannt oder doch nur gestreift; wir hätten sonst sogar Beethoven selbst mit in die lange Reihe der bedeutenden Klavierspieler einfügen müssen und nach ihm Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Kirchner. Aber auch schon Reinecke, Hiller, Heller, Frau Klara Schumann und noch gar mancher und manche andere treten aus der Kette der eigentlichen Virtuosen heraus in die der Interpreten, von denen auch der Hörer die Ueberzeugung gewinnt, daß sie nicht den Ruhm des Instruments künden, sondern das Instrument in seine wahre Stellung als Werkzeug der Kunst zurückverweisen. Eine Ausnahmestellung nimmt nur Frédéric Chopin ein, der Klaviermensch par excellence, der mit dem Instrument verwachsen ist wie kein zweiter außer ihm, der im Klavier lebt und in ihm seine Seele ausströmt, gewiß nicht ein Virtuose, dessen Streben dahin geht, zu zeigen, was sein Instrument vermag, aber ein Tondichter, der kein anderes Mittel, sich auszusprechen, kennt als das Klavier; ihm ist das Klavier alles, Auge und Ohr, Herz und Mund. Die Welt spiegelt sich ihm nur im Klavierton, in dem er allein lebt und durch den er mit der Welt spricht. Kein Wunder darum, daß auch das Klavier sich ihm ganz erschließt und ihn als seinen geliebtesten Herrn und Meister anerkennt.

138. **Chopin.** Frédéric Chopin ist am 1. März 1809 zu Zelazowa Wola bei Warschau geboren und starb am 17. Oktober 1849 in Paris. Seine Mutter war eine Polin Justine Krzyzanowska, sein Vater ein eingewanderter Franzose. Seine Lehrer waren der Böhme Zywny und Josef Elsner in Warschau. Als Chopin 1830 Polen verließ und sich über Wien nach Paris wandte, war seine merkwürdige Individualität bereits vollständig ausgeprägt, eine fast krankhaft sensitive Natur, ein Träumer und Schwärmer, wie ein Fremdling in dieser Welt. Ein glücklicher Zufall führte ihm einen Kreis von Kunstgenossen und Freunden zu, in welchem eine solche Sondererscheinung sich wohl fühlen konnte: Ver-

Digitized by Google

lioz, Liszt, Heine, Balzac, George Sand — so wurde sein kurzes Leben zu einer einzigen langen Dichtung. Leider raffte ihn ein Lungenleiden, dessen Keime er wohl von Kindheit an in sich trug, früh dahin. Seine nicht eben zahlreich zu nennenden Werke — 74 Opusnummern, doch zum Teil nur von kleinem Umfange, sind in zahlreichen Ausgaben vollständig aller Welt zugänglich, allbekannt und allbeliebt. Ganz mit Unrecht zählen manche dieselben zur Salonmusik, weil sie teilweise die Gestalt von Tänzen oder Phantasien und Solostücken mit charakteristischen Titeln angenommen haben. Thatsächlich giebt es wohl kaum einen größeren Abstand als den zwischen diesen Chopinschen Tonpoesien und dem inhaltlosen Tongeklimper, das man Salonmusik zu nennen pflegt. Besonders seien hervorgehoben seine Nocturnes, eine Spezies von Stimmungsbildern, deren Namen und zum Teil auch die Form er John Field, einem der genialsten Schüler Clementis, abgelauscht hatte, sowie seine Balladen, ein Name, den er zuerst für Instrumentalstücke gebraucht hat. Sein Leben wurde beschrieben von Liszt (4. Aufl. 1890), Karasowski (3. Aufl. 1881) und Fr. Niecks (1888, deutsch von W. Langhans).

IX.

Die Theoretiker.

139. Die mittelalterlichen Theoretiker. Unsere Darstellung würde eine empfindliche Lücke aufweisen, wollten wir nicht, wenn auch nur in aller Kürze, auch der Lehrmeister der Komposition gedenken, welche zum Teil mit dem Range von sehr bemerkten Hauptpersonen aus der Schar der Zeitgenossen der großen Meister hervorragen. Ja, wenn man über das 16. oder gar 15. Jahrhundert zurückgeht, so bleibt von dem ganzen Musikschaffen nicht viel anderes mehr übrig, das den Musiker von heute noch interessierte, als die Lehrsätze und Schulbeispiele einer Anzahl von Theoretikern. Hucbald von St. Amand (840—930) der den primitiver und volksmäßiger Wurzel entsprungenen mehrstimmigen Gesang zum mixturartigen Parallelgesange in Quinten und Oktaven umschuf, Guido von Arezzo (995—1050), der unser Notensystem auf Linien und die Solmisation erfand und den Hucbaldschen Parallelgesang wieder abschaffte, Johannes de Garlandia und die beiden Franko nach 1200, welche die Mensuralnotenschrift ausbauten und die ersten dürftigen Anfänge einer musikalischen Formenlehre gaben, der Engländer Walter Odington (um 1275—1320), der zuerst den konsonanten Dreiklang begriff, sein Zeitgenosse Marchettus von Padua, der die vier Haupttaktarten ($^2/_4$, $^3/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$) zuerst theoretisch entwickelte und für ein freies chromatisches Wesen Propaganda machte, die beiden Johannes de Muris, von denen der eine (der Pariser) der erste theoretische Hauptvertreter des neuaufgekommenen Kontrapunkts (Ars nova) mit seinem Quinten- und Oktavenverbot und seinen buntgestaltigen rhythmischen Komplikationen ist, weshalb er von dem andern

Digitized by Google

Frédéric Chopin,

geb. 1. März 1809 in Zelazowa Wola bei Warſchau,

geſt. 17. Okt. 1849 in Paris.

Digitized by Google

Carl Maria von Weber

Carl Maria von Weber,

geb. 18. Dez. 1786 in Eutin (Oldenburg),
gest. 5. Juni 1826 in London.

Digitized by Google

(dem Engländer), der noch in der Tradition des 13. Jahrhunderts lebt, stark angefochten wird.

140. Hochblüte der Theorie in Italien. Zu einer Art Hochblüte der Musik-Theorie kommt es im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Italien, wo gleichzeitig eine ganze Schar von Lehrern nebeneinander in hohem Ansehen standen und zum Teil bereits durch die junge Kunst der Buchdruckerei ihre Ideen verbreiteten: in Bologna der Spanier Bartolomeo Ramos de Pareja (1440 bis nach 1521), der bis vor kurzem als derjenige galt, welcher die richtigen Intervallbestimmungen der Terzen erkannte (1480 in seinem gedruckten „De musica tractatus"), aber jetzt diesen Ruhm dem 200 Jahre älteren Walter Odington lassen muß; sein Schüler Giovanni Spataro (1460—1541), der Verteidiger seines Meisters in mehreren Druckschriften gegen die Angriffe des in Parma lehrenden Nicolaus Burtius(1450—1520),eines Schülers des Kartäusermönchs Johannes [Gallicus] in Mantua (gest. 1473), in Lucca der in England geborene und auch später wieder in seine Heimat zurückgekehrte Karmeliter John Hothby (gest. 1487), dessen Calliopea legale besonders das Transpositionswesen bis zu einer vorher unbekannten Stufe der Vollständigkeit entwickelte (bis zu 5 ♯ und 5 ♭), in Mailand Franchinus Gafurius (1451—1522), Schüler des Karmeliters Joh. Goodendog (Bonadies) in Ferrara, und in Neapel Johannes Tinctoris (1446—1511), selbst ein hochangesehener Tonsetzer und Verfasser einer ganzen Reihe von theoretischen Schriften, welche über die Kunsttechnik seiner Zeit die bündigsten Aufschlüsse geben. Im Druck erschien von seinen Werken nur das älteste musikalische Lexikon („Terminorum musicae diffinitorium" ca. 1475); heute sind seine Werke sämtlich durch Coussemakers Sonderausgabe, sowie auch im IV. Bde. der „Scriptores" (1876) jedermann zugänglich. Die Werke des Gafurius, neben Tinctoris des bedeutendsten Theoretiker dieser Zeit, erschienen bei Lebzeiten im Druck, sind aber natürlich heute von allergrößter Seltenheit.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts treten neben diese dauernd im Ansehen bleibenden Lehrmeister die weiteren: Pietro Aron in Padua und Venedig 1490 bis ca. 1560), Ludovico Fogliani in Modena (gest. 1539), Sebald Heyden in Nürnberg (1498—1561), Heinrich Loritz aus Glarus [Henricus Glareanus] in Basel und Freiburg (1488 bis 1563), und Nicola Vicentino in Rom (1511 bis ca. 1570). Ueber alle aber erhebt sich sodann die imponierende Gestalt des Kapellmeisters der Markuskirche in Venedig, Joseffo Zarlino (geb. 22. März 1517 zu Chioggia, gest. 14. Februar 1590 in Venedig), der den Grund legte für die moderne Gestalt der Musiktheorie, die Harmonielehre.

141. Die Solmisation als Uebergang zu den modernen Tonarten. Eine durchaus veränderte Betrachtungsweise der Zusammenklänge und Tonfolgen begann seit Zarlino allmählich sich zu entwickeln, welche zur gänzlichen Antiquierung der alten Kirchentonarten (vgl. 52) und zur Herausbildung der modernen Tongeschlechter Dur und Moll mit ihren mannigfachen Transpositionen führte. Aber nicht nur die Kirchentöne, sondern auch die sogenannte Solmisation oder Hexachordenlehre wurde durch diese Reform beseitigt. Eine kurze Er-

Digitized by Google

klärung dieser von Guido von Arezzo begründeten, durch das ganze Mittelalter hindurch neben der Theorie der Kirchentöne festgehaltenen Theorie einer transponierbaren Sechstonskala ist hier unerläßlich, um die Umwandlungen zu begreifen, welche die Theoretiker besonders des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu vollziehen hatten. Guido hatte die von Zeile zu Zeile eine Stufe höher beginnende Komposition eines Johanneshymnus **Ut queant laxis, resonare fibris** u. s. w. als Mittel der sicheren Einübung des Unterschieds des Ganzton- und Halbtonintervalls in seinen Unterricht eingeführt und diese Anfangssilben waren damit allmählich zu Tonnamen geworden:

C D E F G a
ut re mi fa sol la

Den Kern dieses Hexachords bildet das Halbtonintervall mi fa, das zunächst nur e f bedeutet; doch entwickelte sich, wenn nicht schon unter Guido selbst, so jedenfalls unter seinen nächsten Schülern die Lehre von der Mutation des Hexachords, d. h. von dessen Verlegung auf andere Tonstufen, zunächst nur auf die Stufen F und G:

F G a b c d
ut re mi fa sol la

G a h c d e
ut re mi fa sol la

und zwar in der Art, daß, sobald über a in der Höhe weiter hinausgegangen wurde, der Uebertritt entweder in das Hexachord mit b (Hexachordum molle, Cantus mollis) oder das mit h (Hexachordum durum, Cantus durus) erfolgte, indem a aus der Bedeutung von la zu der von mi (vor b) oder re (von h) überging, sodaß die Folgen g a [b] als sol-mi [fa] und g a [h] als sol-re [mi] zu bestimmen waren. Erstere, als die wichtigste (weil eine Transposition der Kirchentöne bedeutend), gab der neuen Lehrer ihren Namen **Solmisation**. Es bedarf nicht des besonderen Hinweises, daß **die Solmisationslehre an sich mit der Theorie der Kirchentöne gar nichts zu schaffen hat**, da letztere durchaus auf der Annahme von Oktavenskalen beruht, während die Solmisation durchaus mit Sextenskalen operiert. Die ungenügende Durcharbeitung der Solmisationslehre durch die Historiker, Theoretiker und Herausgeber unserer Zeit ist ein Hauptgrund der noch immer herrschenden Unsicherheit bezüglich von den Komponisten gemeinter, aber nicht bezeichneter chromatischen Töne (mit ♭ oder ♯) in Kompositionen selbst noch des 17. Jahrhunderts. Denn es blieb z. B. bis in die Zeit des Michael Prätorius und darüber hinaus selbstverständlich, daß das Hinausgehen um nur eine Stufe über das Hexachord mit wieder zurückwenden die Einführung des Halbtons oberhalb l a bedingte („una voce super la semper canendum fa"). Aber bereits in dem Jahrhundert nach Guido scheint die Analogie der beiden Hexachorde auf C und F auch für das auf G die Einführung des Halbtons unter ut zu einer selbstverständlichen Sache gemacht zu haben und von ihr aus bürgerte sich allmählich bis zum 13. Jahrhundert die freie Einführung der **Subsemitonien unter den Finaltönen aller Kirchentöne** aus, mit Ausnahme des phrygischen (bei welchem der Halbton über der Finalis liegt: E F). Mehr und mehr entwickelte sich so — aber ungeschrieben, was wohl zu bemerken ist zur Erklärung der Unsicherheit in diesen

Digitized by Google

Dingen — eine Unterscheidung von dreierlei Melodietypen, deren erster einem eigentlichen Hexachord auf ut mit mi fa in der Mitte und einem mi ohne Mutation unter ut entspricht:

H‖C D E F G a
mi mi fa

E‖F G a b c d
mi mi fa

Fis‖G a h c d e
mi mi fa

(Dur!)

der zweite dagegen einem uneigentlichen Hexachord auf re mit dem Halbton an 2.—3. Stelle und dem fa oberhalb und mi unterhalb:

Cis‖D E F G a b (!)
mi mi fa fa

Gis‖a h c d e f
mi mi fa fa

Fis‖G a b c d es (!)
mi mi fa fa

(Moll!)

und der dritte gar einem Hexachord auf mi, also mit dem Halbton an 1.—2. Stelle und 5.—6. Stelle, für welches das Subsemitonium unterhalb der Finalis nicht in Frage kommt:

D‖E F G a h c
NB. mi fa mi fa

G‖a b c d e f
NB. mi fa mi fa

(phrygisch!)

Diese letzteren Bildungen sind es, welche uns heute am altertümlichsten anmuten, weil sie zäh an der Eigenart des phrygischen Kirchentones festhalten (in seiner originalen und transponierten Gestalt). Die beiden anderen führen direkt zu den modernen Tonarten über und bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts ist das Bewußtsein ziemlich zum Durchbruch gekommen, daß es sich im Grunde nur immer darum handelt, ob man eine Tonart mit großer oder kleiner Terz der Finalis vor sich hat. Aber schon der Pariser Johannes de Muris (zu Anfang des 14. Jahrhunderts) berichtet uns auch von der Notwendigkeit, den Ton D = ut zu setzen, was eine weitere Form der ersten Art bedeutet:

Cis‖D E Fis G a h
mi mi fa

und Johann Hothby (gest. 1487) entwickelt sogar die Transpositionen bis zu Des-ut und Fis = ut:

C‖Des Es F Ges as b
mi mi fa

[Eis]‖Fis Gis ais h cis dis
mi mi fa

142. Der Anfang der Harmonielehre. Zarlino hat die große historische Bedeutung, die beiden Grundpfeiler der harmonischen Auffassung, den Durakkord und Mollakkord zuerst aufgewiesen und mathematisch erklärt zu haben, durch Beziehung auf die fünf einfachsten Intervallbeziehungen nach oben und nach unten (Istituzioni harmoniche, 1558, Cap. 15):

Oktave Quinte Quarte gr. Terz kl. Terz
C . . . c . . . . g . . . . c′ . . . . e′ . . . g′ (Divisione harmonica, Durakkord)
g′ . . . g . . . . c . . . . G . . . . Es . . . C (Divisione aritmetica, Mollakkord).

Die um die Zeit von Zarlinos Tode aufkommende Generalbaßbezifferung (vgl. 38) knüpft direkt an den damit gegebenen Begriff des aus drei Tönen (Prim, Terz und Quint) bestehenden konsonanten Akkordes an, indem sie diesen als selbstverständliche Bildung unbezeichnet läßt (nur nach Bedarf mit Andeutung, ob die Terz groß oder klein sein soll, d. h. ob anstatt Moll Dur oder anstatt Dur Moll zu

Digitized by Google

nehmen ist) und nur etwaige andere Intervalle des Zusammenklangs (Quarte, Sexte, Septime, Sekunde) durch Zahlen fordert. Doch war der Generalbaß zunächst nur eine abgekürzte Notierung für die Praxis der Orgel- oder Cembalobegleitung und machte keinerlei Anspruch darauf, etwas Theoretisches zu sein. Er hatte sogar die Wirkung, die theoretischen Enthüllungen Zarlinos zunächst immer mehr in Vergessenheit zu bringen.

143. Dreiteilung der theoretischen Litteratur. Die Kontrapunktlehrer hielten daher die ältere Form der Lehre unverändert aufrecht und es entstand nunmehr eine Dreiteilung der theoretischen Litteratur, nämlich die spekulative Theorie, zunächst außer Zarlino vertreten durch seinen Zeitgenossen Francisco Salinas in Salamanka (1512—1550), den berühmten Philosophen René Descartes [Cartesius] (1596—1650), Marie Mersenne (1588—1648) und Athanasius Kircher (1602—1680), welche die natürliche Begründung der Theorie vom Gebiete der Mathematik mehr und mehr auf dasjenige der Physik herüberzogen und den Boden für die späteren Entdeckungen Sauveurs, Rameaus und Tartinis bereiteten; daneben die Fortführung der Kontrapunktlehre ohne jeden Kontakt mit den wissenschaftlichen Begründungen, im wesentlichen eine unveränderte Weitergabe der bezüglichen Kapitel der Werke Arons, Vicentinos und Zarlinos, so bei Dom. Pietro Cerone (1566—1613), Giovanni Maria Artusi (gest. 1603), Ant. Brunelli (um 1610), Giov. Maria Bononcini (1640—1678), Joh. Andr. Herbst (1588 bis ca. 1660), Joh. Jos. Fux in Wien (Gradus ad Parnassum 1725) u. a. m., die allmählich vom Kontrapunkt zur Harmonie hinüberführenden Sethus Calvisius (1556—1615), Johannes Lippius (1585—1612), Johann Krüger (1598 bis 1662), Henr. Baryphonus [Pigegrop] (1581 bis 1655) und an dritter Stelle endlich die zahllosen Generalbaßschulen, welche aus den kurzen Erklärungen der Generalbaßbezifferung seit Anfang des 17. Jahrhunderts durch Aufnahme von immer mehr theoretischem sich allmählich zu einer vollständigen Umformung der Satzlehre vom harmonischen aus gestalten: Francesco Gasparini (1668 bis 1737), Mathew Locke (1632 bis 1677), Andreas Werckmeister (1645—1706), Gottfried Keller in London (vor 1700), Charles Masson in Paris (vor 1700), Joh. David Heinichen in Dresden (1683—1729), Friedr. Erhardt Niedt (gest. 1717), Jean Boyvin (1700), Joh. Mattheson in Hamburg (1681—1764) u. s. w.

Hervorragende Verdienste um die endliche Abklärung der alten Tonartenlehre zur neuen hat der Quedlinburger, später Halberstädter Organist Andreas Werckmeister; auch Johann Gottfried Walther in Weimar (1684—1748), ein Verwandter Seb. Bachs, hat durch sein „Musikalisches Lexikon" (1732) viel zur endgültigen Feststellung der neuen Terminologie beigetragen. Mattheson war weniger ein wirklicher Theoretiker als ein dem Fortschritt zugethaner, vorurteilsfreier Praktiker und hat durch seine zahlreichen Schriften besonders auch die abgelebte Solmisationslehre vollends wegfegen helfen. Dagegen steht Joh. Jos. Fux als ein Eckstein der älteren Lehrmethode da, lehnt die neuen Tonarten ab und nimmt in seiner Satzlehre von der inzwischen entwickelten Harmonielehre überhaupt keine Notiz. Als Lehrmeister alter Observanz muß auch Padre

Digitized by Google

Giovanni Battista Martini zu Bologna verzeichnet werden (1706 bis 1789), der Verfasser einer leider nur bis zur Absolvierung der Griechen gekommenen Musikgeschichte und eines besonders als Beispielsammlung wertvollen Werks über den Kontrapunkt. Als Lehrer war Martini sehr angesehen und von seinen Schülern hoch verehrt.

144. **Rameau begründet die moderne Theorie.** In ein neues Stadium trat die Musiktheorie durch das Auftreten der Epochemachenden Persönlichkeit Jean Philippe Rameaus, welcher die kurz vorher (1700) von dem großen Mathematiker und Akustiker Joseph Sauveur (1653—1716) der Pariser Akademie vorgelegte Aufweisung der Zusammensetzung der Klänge der Musikinstrumente aus harmonischen Obertönen aufnahm oder die Entdeckung unabhängig von ihm erneuerte, jedenfalls versuchte, auf Grund derselben der Musiktheorie eine neue Gestaltung zu geben in einer ganzen Reihe Schriften, deren erste „Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels“ 1722, die letzte „Code de musique pratique“ 1760 erschien. Was von Rameaus neuem System das meiste Aufsehen machte und mit Blitzesschnelligkeit sich verbreitete, nämlich die Lehre von der Umkehrung der Akkorde, d. h. z. B. die Aufstellung, daß der Sextakkord e g c und der Quartsextakkord g c e ihrer harmonischen Bedeutung identisch mit dem Dreiklange c e g sind, allgemein aber die Aufstellung, daß nur Akkorde, die aus lauter übereinander gestellten Terzen bestehen, eigentliche Grundakkorde sind, alle andern aber erst durch Zurückführung auf solche (als deren Umkehrungen) sich dem Verständnis erschließen, war nichts eigentlich Neues, sondern kann höchstens als glückliche Zusammenfassung und nachdrückliche Betonung von Erkenntnissen bezeichnet werden, welche die letzten Generalbaßtheoretiker vor Rameau gewonnen und in ihren Werken niedergelegt hatten (Gasparini, Werckmeister, G. Keller). Aber obgleich Rameau selbst in dieser Lehre den Hauptinhalt seines Systems erblickte, so liegt doch die Bedeutung Rameaus als Theoretiker vielmehr in ganz etwas anderem, in einem System, das sich in merkwürdiger Verstrickung mit dem, was er für sein System hielt, oft sogar in offenbaren Konflikt mit demselben entwickelte und daher auch von den Zeitgenossen nur ganz vereinzelt und ziemlich spät bemerkt, verstanden und weitergebildet wurde, nämlich in der Fundamentierung einer Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes, einer Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie.

Jean Philippe Rameau ist geboren 25. September 1683 zu Dijon und gestorben am 12. September 1764 zu Paris, bildete sich früh zu einem tüchtigen Orgel- und Klavierspieler, führte aber zunächst ein unruhiges Wanderleben, da er als 18jähriger wegen einer Liebesaffaire die Heimat verlassen mußte, worauf er zunächst nach Italien, später nach Paris ging, wo er noch den Unterricht Marchands genoß und 1706 sein erstes Buch Pièces de clavessin herausgab. In der Folge war er einige Zeit Organist zu Lille und weiter zu Clermont, siedelte aber 1721 definitiv nach Paris über, erhielt nun bald eine Organistenstelle und wurde von 1733 ab schnell als Opernkomponist berühmt. Inzwischen hatte er 1722 den Traité herausgegeben und

Digitized by Google

durch diesen und weiter folgende Schriften, welche die Anerkennung der Akademie fanden, Aufsehen gemacht. So wurde er allmählich die bedeutendste Musikautorität von Paris. Ludwig XV. schuf eigens für ihn die Stelle eines „Compositeur de Cabinet". Als Opernkomponist zeigt Rameau eine gewisse Verwandtschaft mit Lully, ist aber minder pathetisch, etwas flüssiger, doch nie trivial. Einige seiner Opern (Castor et Pollux, Dardanus, Les Indes galantes, Les talents lyriques) erschienen in neuer Ausgabe in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français (bei Breitkopf & Härtel). Als Klavierkomponist bedeutet er einen merklichen Fortschritt über Couperin hinaus (Neuausgabe seiner Klavierwerke von H. Riemann bei Steingräber) und offenbart sich in der Einleitung seines zweiten Buchs „Pièces de clavessin" (ca. 1730) als denkender, gediegener Klavierpädagoge. Eine Gesamtausgabe seiner Werke erscheint unter Redaktion von Saint-Saëns in Paris. Monographien über R. schrieben Musard (1867), Pougin (1867) und M. Brenet (Guide musical 1898). Eine ausführliche Darstellung der theoretischen Neuerungen Rameaus s. bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 451 ff.

145. Die Lehre Rameaus. Das Epoche machende Neue in Rameaus theoretischem System ist das Hervortreten ganz anderer Begriffe als eigentlich leitender, vor allem die Aufstellung des „Centre harmonique", des tonischen Dreiklangs und die Gegenüberstellung der „Dominante" und „Sousdominante" als der beiden, welche neben der Tonika die Harmonik der Tonart beherrschen; weiter die Definition der charakteristischen Dissonanzen, nämlich der Sexte bei der Subdominante und der Septime bei der Dominate. Die Definition der dissonanten Töne, d. h. der Töne, welche harmoniefremd sind, an Stelle der früheren Unterscheidung konsonanter und dissonanter Intervalle, ist ebenfalls eine hochbedeutsame Idee Rameaus, desgleichen die Definition der Modulation als Wechsel der Funktionen der Harmonie (z. B. daß die Tonika Subdominant wird, wenn man ihr die Sext beigiebt, und Dominant, wenn man ihr die Septime beigiebt ꝛc.) Den verminderten Dreiklang leitet Rameau vom Septimenakkorde ab durch Auslassung des Grundtons, ebenso den verminderten Septimenakkord vom Nonenakkord u. s. w. Alle diese Bemerkungen (zu denen noch manche andere kommt) sind zwar verstreut in seinen Schriften, repräsentieren aber ein vollständiges System. Auch die Normierung der verschiedenen Gestalt der aufsteigenden und absteigenden Molltonleiter hat Rameau zuerst aufgestellt. Die Beziehung der Konsonanz des Durakkords auf das Phänomen der Obertöne zieht sich zwar durch die ersten Schriften Rameaus als ein leitendes Prinzip, doch ohne viel Detailkrämerei mehr nur als Hinweis auf die Natur; in Traité (1722) macht die Erklärung der Konsonanz des Mollakkords Rameau Schwierigkeiten, da er sich gegen Zarlinos Beziehung auf die Umkehrung der Obertonreihe schroff ablehnend verhält; aber bereits 1737 finden wir Rameau zum Dualismus Zarlinos bekehrt (in der Schrift „Génération harmonique"), noch deutlicher aber 1750 (Demonstration du principe

Digitized by Google

de l'harmonie). Rameaus Versuch, auch die Generalbaßbezifferung durch eine den Sinn der Harmonien anzeigende neue Bezifferung zu ersetzen, schlug fehl; seine Ansätze dazu sind unbrauchbar.

Neben Rameau haben im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe anderer Theoretiker als Lehrer großes Ansehen genossen. Außer den bereits genannten Vertretern der älteren Methode sind das besonders Fr. Ant. Calegari (gest. 1729), Tartini und Fr. Ant. Vallotti (1697—1780), sämtlich in Padua, und Kirnberger, Sorge, Marpurg und Koch in Deutschland. Calegaris System ist nur handschriftlich in einer Abschrift Sabbatinis, eines Schülers von Vallotti, erhalten, welch letzterer den Unterricht Calegaris genoß; alle drei konstruieren (die Idee gehört wohl Sabbatini an), die ganze Skala aus den höheren Obertönen heraus (von 24 bis 48), was zwar akustisch korrekte Werte giebt, aber dem Klanggrundtone (1) eine Nebenrolle als Quarte der Tonart anweist; gegenüber Rameau steht deshalb Vallottis System an Klarheit zurück. Auch Abt Vogler (1749—1814), ein Schüler des Padre Martini und Vallottis, der Lehrer von P. v. Winter, Knecht, K. M. v. Weber und Meyerbeer, gehört dieser Schule von Padua an. Ganz besonderes Ansehen erlangte aber auch als Theoretiker der berühmte Violinvirtuose Tartini.

146. Tartini. Giuseppe Tartini ist geboren 12. April 1692 zu Pirano in Istrien und starb 16. Februar 1770 zu Padua. Derselbe studierte ursprünglich zu Padua Jurisprudenz und war nur als Amateur Violinspieler, wurde aber durch einen Roman aus einer schlichten bürgerlichen Carriere herausgedrängt. Heimlich vermählt mit der Nichte eines Kardinals, der Entführung angeklagt, lebte er verborgen zwei Jahre im Franziskanerkloster zu Assisi und bildete sich dort zum größten Violinvirtuosen seiner Zeit. Die Anklage wurde später fallen gelassen und die Ehe anerkannt. Bereits 1714 machte Tartini die Entdeckung des Phänomens der Kombinationstöne, durch welche er heute beinahe noch bekannter ist, als durch seine Kompositionen und seine virtuosen Leistungen; allerdings erschien Tartinis „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia" erst im Jahre 1754, Sorges „Vorgemach musikalischer Komposition" dagegen, in welchem dasselbe Phänomen ganz beiläufig erwähnt wird, schon 1745—47 und der Franzose Romieu hatte ebenfalls schon 1751 der Gesellschaft der Wissenschaften zu Montpellier darüber berichtet; da aber Tartini seit 1728 in seiner Violinschule zu Padua die Reinheit der Intonation der Terze von der Beobachtung der Kombinationstöne abhängig machte (welcher Behauptung [in der Schrift „Dei principj dell 'armonia" 1767] von keiner Seite widersprochen worden ist), so hat er unzweifelhaft als der eigentliche Entdecker zu gelten. Tartini war von 1721 bis zu seinem Tode Soloviolinist und Orchesterleiter an S. Antonio zu Padua, nur vorübergehend (1723 bis 1725) Kammermusiker des Grafen Kinsky in Prag; eigentlicher Reisevirtuose ist er nie gewesen, doch war sein Ruhm so verbreitet, daß er zur Krönungsfeier Karls VI. nach Wien verschrieben wurde. Tartinis Verdienste um

Digitized by Google

die höchste Vollendung der Technik des Violinspiels sind allgemein anerkannt (vgl. oben 128). Sein Studienwerk „L'arte del arco" gehört zu den höchstgeschätzten Hilfsmitteln der höheren Ausbildung im Violinspiel (zahlreiche neue Ausgaben). Von seinen Kompositionen sind nur wenige Sonaten (u. a. die sogenannte Teufelssonate [Trille du diable]) in den großen Schulwerken von David, Alard, Leonard, auch von Wasielewski und Jensen neu gedruckt worden(mitAusarbeitung des bezifferten Basses); auch seine Triosonaten op. 8 werden wieder hervorgeholt (Ausgg. von Pente [4] und Riemann [komplett]). Die Mehrzahl seiner Sonaten und Konzerte harrt aber noch der Wiederbelebung.

Das theoretische System Tartinis bedeutet gegenüber demjenigen Rameaus keinen Fortschritt. Doch erkennt er wie dieser klar die Bedeutung der drei Harmonien Tonika, Dominante und Subdominante und entwickelt die Töne der Skalen aus deren Elementen. Die Klarheit seiner Darstellung ist leider durch unfruchtbare Hereinziehung mathematischer Spekulation getrübt (Quadratur des Zirkels); auch lenkten ihn Nebendinge, so der Versuch, die natürliche Septime (den 7. Oberton) neben Quinte und Terz als selbständige Harmonievertretung zu erweisen, zu sehr von der Hauptsache ab. Gerade diese nebelhaften Umhüllungen des eigentlich sehr einfachen Lehrapparats machten aber damals großen Eindruck und verschafften Tartini den Ruf eines Bewahrers ganz besonderer Geheimnisse der Kunst. Noch bestimmter als Rameau stellte sich übrigens Tartini wieder auf den Standpunkt der dualen Begründung der Harmonie, d. h. er sah im Mollakkord eine umgekehrte Ordnung der Tonverhältnisse wie im Durakkord.

147. Sorge, Marpurg und Kirnberger. Daß Rameaus bedeutendste Entdeckungen und Fortschritte in der Erkenntnis des Wesens der Harmonie abseits von dem schematischen Aufbau seines „Systems" liegen, und ihn wiederholt durch den Konflikt mit dessen leitenden Gesichtspunkten in große Verlegenheit gebracht haben, wurde bereits betont. Deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, daß seine Zeitgenossen weitaus in der Mehrzahl diese störenden Nebenideen, deren hohe Bedeutung sie nicht zu würdigen vermochten, einfach ignorierten und nur das, was Rameau selbst für sein System hielt, glatt herausschälten und gesondert hinstellten. Sie erreichten damit nicht nur eine widerspruchslose Annahme ihrer Darstellung und für sich das Renommee großer Lehrmeister, sondern drängten zugleich das aufkeimende Interesse für die Ansätze zu einer mit den Naturwissenschaften Fühlung bekommenden rationellen Theorie der Harmonik energisch zurück und verhinderten eine volle Würdigung des theoretischen Genies Rameaus. Das gilt besonders für Sorge, Marpurg und Kirnberger, welche das Kunststück fertig gebracht haben, das große Reformwerk Rameaus vollständig zu vernichten, indem sie in seinem System nur eine bestimmte Formulierung dessen erblickten, was unformuliert schon lange Gemeingut aller Generalbassisten war. Die Lehre vom Terzenaufbau der Akkorde und der Umkehrung der durch Terzenbau gefundenen Gebilde wurde nunmehr Parole. Sorges „Vorgemach" ist das Werk, in welchem der Terzenbau-Schematismus zum erstenmal

Digitized by Google

frei von allem störenden Beiwerk kodifiziert wurde: auf jeder Stufe der Skala ein Dreiklang, ebenso auf jeder Stufe ein Septimenakkord u. s. w., wie es die Generalbaßspieler von den Sequenzen her seit lange wußten! Freilich vor Rameau hatte noch niemand bestimmt die Identität der Harmoniebedeutung von Akkorden ausgesprochen, die aus denselben aber verschieden gelagerten Tönen bestehen und in der Bezifferung ganz verschieden aussehen, daher auch andere Namen tragen. Daß ein Sekundakkord dieselbe Bedeutung haben kann, wie ein Quintsextakkord, ist ein wirklich theoretischer Gesichtspunkt, für den die Generalbaßbezifferung keinerlei Anhaltspunkt giebt. Gelegentliche Bemerkungen einsichtsvoller Lehrer, wie Werckmeisters, der bereits von einem „erborgten Fundament" spricht, wo später Rameau eine Umkehrung aufweist, selbst ausführliche praktische Nachweise für die Akkompagnisten bei Gottfried Keller, welche Bezifferungsfolgen bei gewissen Baßschritten die Harmonie konservieren, waren eben nicht allgemein verstanden worden. Das schlimmste Ergebnis dieser Terzenschematisierung war nun aber die Gleichwertung aller Dreiklänge und aller Septimenakkorde untereinander, welche soweit ging, daß Sorge und Kirnberger den verminderten Dreiklang, ja sogar den übermäßigen Dreiklang als konsonante Gebilde betrachten, eben weil sie Dreiklänge sind (Marpurg macht diesen Fehlschluß nicht mit, hat überhaupt einige Ideen Rameaus zur Lehre von der Bedeutung der Harmonien begriffen, nicht zum Vorteile der Einheitlichkeit seiner Darstellung). Das hohe Ansehen, welches Kirnberger trotz solcher Ungeheuerlichkeiten in ganz Deutschland als Lehrer erlangte, wäre nicht zu verstehen, wenn er nicht zugleich eine geschickte Verbindung der überkommenen Regeln des strengen Kontrapunkts mit dieser neu formulierten Harmonielehre zuwege gebracht hätte. Seine „Kunst des reinen Satzes" (1774—1779) wurde zugleich ein Ersatz für den durch die Festhaltung des Systems der gänzlich aus dem Felde geschlagenen alten Kirchentöne praktisch mehr oder minder unbrauchbar gewordenen Fuxschen „Gradus ad Parnassum". Wieder einmal that hier ein geschickt gewählter Titel gute Dienste: den „reinen Satz" zu lernen, war natürlich das Bestreben jedes nach ernster Bildung trachtenden Musikers und die „vier Regeln des Herrn Kapellmeister Fux" erlangten durch Kirnbergers Buch noch einmal allgemeine Geltung (mitsamt der Unmenge durch sie verpönter, der praktischen Handhabung des Tonsatzes unentbehrlicher Fortschreitungen [verdeckte Oktaven und Quinten]).

Johann Andreas Sorge, geb. 21. März 1703 zu Mellenbach in Schwarzburg, gest. 4. April 1778 zu Lobenstein, war in letzterem Städtchen seit 1722 gräfl. Hoforganist. Außer dem „Vorgemach" schrieb er noch eine ganze Reihe anderer theoretischer Werke (über Temperatur, über die Technik einzelner Instrumente u.s.w.) und gab auch eine Anzahl unbedeutender Klavier- und Orgelwerke heraus.

Friedrich Wilhelm Marpurg, geb. 21. November 1718 zu Wendemark (Altmark), gest. 22. Mai 1795 zu Berlin, weilte längere Zeit in Paris und erlangte daher ein etwas weiter gehendes Verständnis der Ideen Rameaus, später lebte

Digitized by Google

er in Berlin als Lotteriedirektor und Kriegsrat. Als Komponist war er ohne Bedeutung; von seinen theoretischen Schriften ist besonders berühmt seine „Abhandlung von der Fuge" (1753—54); seine Uebersetzung von d'Alemberts kurzgefaßter Darstellung des Rameauschen Systems trug wesentlich zur Verbreitung der Ideen Rameaus in Deutschland bei (1757). Sein mit den angedeuteten Einschränkungen sich mit denjenigen Sorges und Kirnbergers deckendes theoretisches System legte er nieder in dem „Handbuch beim Generalbaß und der Komposition" (1755—60). Von bleibender Bedeutung sind seine Wochenschrift „Der kritische Musikus an der Spree", eine der ersten wirklichen Musikzeitungen (1749—1750) und die in größeren Abständen erscheinenden „Historisch-kritischen Beiträge zur Aufnahme der Musik" (1754—62 und 1778).

Johann Philipp Kirnberger, geb. 24. April 1721 zu Saalfeld in Thüringen, gest. 27. Juli 1783 zu Berlin, Schüler Seb. Bachs in Leipzig, seit 1754 Musiklehrer und Kapellmeister der selbst als Komponistin bekannten Prinzessin Amalia von Preußen in Berlin, erlangte durch seine Stellung ein Ansehen, das seine Bedeutung weit über Gebühr vergrößerte. Seine nicht sehr zahlreichen Kompositionen (Instrumentalwerke) sind trocken und interesselos. Von seinen Schriften sind noch zu nennen: „Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur" (1760) und „Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Komposition" (1781). Das seinen Namen tragende Werk „Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie" (1773) ist nicht von ihm, sondern von Joh. Abr. Peter Schulz geschrieben.

148. Die Gipfelung des Generalbaßschematismus. Die von Rameau herrührende Aufstellung der Subdominante neben der Tonika und Dominante als dritten Grundpfeilers der tonalen Harmonik wurde von den Zeitgenossen ihrer Bedeutung nach durchaus nicht verstanden, führte vielmehr nur zu einer Vermehrung der Namen der Stufen der Skalen; nicht nur behielt man die von Rameau wohlweislich fallen gelassene, vorher aufgekommene Benennung der dritten Stufe als Mediante bei, sondern benannte nun auch alle andern Stufen im Anschluß an die bereits bestehenden Namen:

VII Subsemitonium (Note sensible)
VI Superdominante
V Dominante
IV Subdominante
III Mediante
II Supertonika oder Submediante
I Tonika.

Damit entfiel der auszeichnende Sinn der Sonderbenennung der drei Hauptstufen (I, IV, V) wieder vollständig. Daß Rameau mit den Namen Tonika, Subdominante und Dominante übrigens nicht nur die betreffenden Töne der Skalen, sondern vielmehr die auf denselben befindlichen Harmonien bezeichnete, war kaum bemerkt und jedenfalls seinem Sinne nach nicht begriffen worden. Die Generalbaßlehre, wie sie durch Aufnahme der Rameauschen Lehre von der Umkehrung der Akkorde sich zu festen Formen kristallisiert hatte, verknöcherte in den Schriften des hochangesehenen Lehrers Abt Georg Jos. Vogler (siehe oben 145) und seines Schülers Justin Heinrich Knecht (1752—1817) immer mehr

Digitized by Google

zum Terzenaufbau bis zu 6 übereinander gestülpten Terzen auf allen Stufen der Tonleiter (Gemeinnütziges [!] Elementarwerk der Harmonie, 1795—98) und erfuhr erst nach dem Auftreten Gottfried Webers (s. unten) durch Friedrich Schneider (1786—1853) eine Reduktion, etwa wieder auf den Standpunkt der Lehre Sorges, in welcher Gestalt sie noch heute weiter lebt. Daneben entwickelte sich aber langsam, jedoch stetig, die von Rameau angebahnte Lehre von der Bedeutung der Akkorde. Als erste Repräsentanten des Fortschritts nach Rameau sind Johann Friedrich Daube in Stuttgart und Augsburg (1730—1797) und Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt (1749—1816) hier rühmend anzumerken.

149. Daube und Koch. Der württembergische Hofmusikus, später Sekretär der Augsburger Akademie der Wissenschaften, Joh. Friedr. Daube entwickelte ein wirkliches volles Verständnis für die Ideen Rameaus und schälte, im Gegensatz zu Sorge, Marpurg und Kirnberger, dasjenige System des genialen Franzosen heraus, welches im steten Konflikt mit dem, was Rameau selbst für sein System ausgab, wie der ein hölzernes Staket umrankende Epheu überall mit seinen grünen Blättern durchbrach und dem einsichtigen Beurteiler als das allein lebensvolle und einen neuen Frühling bedeutende an denselben erscheinen muß. Daubes Hauptschriftchen, das von den Zeitgenossen überhaupt kaum bemerkt wurde, trägt den frappanten Titel „Generalbaß in drei Akkorden" (1756); die drei Akkorde Daubes sind: der Dreiklang der ersten Stufe (also die Tonika), der Quintsextakkord (!) der 4. Stufe (die Subdominante mit Sexte [Rameaus Sixte ajoutée]) und der Septimenakkord der 5. Stufe (Dominantseptimakkord). Von diesen drei Akkorden behauptet Daube, daß sie thatsächlich alles enthalten, was im Generalbaß vorkommen kann. Heinr. Christoph Koch (1749—1816), der durch sein Lexikon (1802, in Neubearbeitung von A. v. Dommer 1865) als gediegener Theoretiker auch der Gegenwart schon länger bekannt, ist aber noch vielmehr des erneuten Studiums wert durch seine „Anleitung zur Komposition" (1782—93), deren hohen Wert zuerst Fétis betont hat, und sein „Handbuch bei dem Studium der Harmonie" (1811), das Werk, welches zuerst die Unterscheidung von wesentlichen Hauptakkorden (Tonika und Dominanten) und zufälligen (Nebenharmonien) in die Terminologie der Harmonielehre gebracht hat. Wenn auch sowohl Rameaus System als Daubes Extrakt desselben diese Unterscheidung implicite enthält, so war es doch für die fernere Entwicklung von allerhöchster Bedeutung, daß einmal ausdrücklich die Unterscheidung gemacht wurde, welche nun auch schnell in alle ferneren Generalbaßschulen (Schneider, Richter, Jadassohn u.s.w.) überging. Kirnberger hatte zwar ebenfalls schon wesentliche und zufällige Akkorde unterschieden, verstand aber unter ersteren „alle Dreiklänge und Septimenakkorde" — die Unterscheidung betrifft also nur das Verhältnis der Umkehrungen zu den Grundakkorden. Der gewaltige Fortschritt, den die theoretische Erkenntnis durch die nunmehr ganz schroff formulierte Unterscheidung machte, ist einleuchtend und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

150. Gottfried Webers Harmoniebezeichnung. Den ersten Schritt zu einer Reform der Akkordbezeichnung nach der harmonischen Bedeutung der Akkorde, also zur

Digitized by Google

Ersetzung der Generalbaßbezifferung durch eine neue Chiffrierung that der großherzoglich hessische Generalstaatsprokurator Gottfried Weber in Darmstadt (geb. 1779 in der Nähe von Mannheim, gest. 1839 in Kreuznach), der neben seiner Beamtenthätigkeit auch ein ganz ausgezeichneter Musiker war, sogar in Mannheim eine Musikschule gegründet hatte, einen Musikverein dirigierte u. s. w. Weber zog die eigentlich selbstverständliche Konsequenz, Akkorde, deren einer nur die Umkehrung des andern ist, die also gleiche Bedeutung haben, gleich zu bezeichnen und zwar mit einem Buchstaben, der dem Tonnamen des Grundtons entspricht, z. B. mit C für den C-dur-Akkord, gleichviel welcher Lage. Etwas ähnliches hatte schließlich schon Rameau mit seiner Basse fondamentale angebahnt (Notierung der Grundtöne der Harmonie auch für deren Umlegungen), ja Rameau hatte sogar einen Versuch gemacht, aus Buchstaben und Zahlen eine neue Akkordschrift zu bilden, war aber damit nicht glücklich zurecht gekommen (vgl. seine „Dissertation sur les differentes métodes d'accompagnement", 1732), gab daher den Versuch, den Generalbaß durch etwas besseres zu ersetzen, auf. Leider kam Weber vom Generalbaß insofern auch nicht ganz los, als er durch Unterscheidung großer Buchstaben für Dur und kleiner für Moll doch an der Generalbaßbestimmung der großen und kleinen Terz des Grundtons festhielt, also die Zarlino-Rameau-Tartinische umgekehrte Auffassung des Mollakkords nicht zur Geltung brachte. Immerhin war es ein großer Gewinn, ohne Zuhilfenahme von Noten Akkorde kurz bezeichnen zu können; seine Zeichen sind die alsbald auch in die Generalbaßlehrbücher von Schneider, Richter u. a. übergegangenen: großer Buchstabe oder große Stufenzahl = Durakkord; kleiner Buchstabe oder kleine Stufenzahl = Mollakkord; ein ° beim kleinen Buchstaben oder der kleinen Zahl = verminderter Dreiklang; ein 7 fügt dem Akkorde die kleine Septime, ein 7 die große Septime, ein °7 die verminderte Septime bei (C, c, °c, C7, C7, c7, °c°7 oder I, II, °VII, V7, I7, II7, °VII°7). Weber nahm eine Anzahl der Rameauschen Ideen wieder auf, kam aber durchaus nicht über Rameau hinaus; auch zu einem vollständigen Ausbau der neuen Akkordschrift, welche denselben befähigt hätte, für die Praxis den Generalbaß zu ersetzen, gelangte er nicht.

151. A. v. Oettingen, Hauptmann, Helmholtz. Erst die neueste Zeit hat, nachdem Moritz Hauptmann (geboren 1792 zu Dresden, gest. 1868 zu Leipzig) mit seinem Werke „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) aufs neue die duale Begründung der Harmonie und die polare Gegensätzlichkeit von Dur und Moll aufgestellt, den Schritt, der gethan werden mußte, wirklich gethan, nämlich den Mollakkord nach seinem höchsten Tone benannt. Arthur von Oettingen (geb. 1836 zu Dorpat) legte in seinem „Harmoniesystem in dualer Entwickelung" (1866) den Grund zu einer neuen Art der Bezifferung, welche dann durch H. Riemann weiter ausgebaut wurde. Oettingen bezeichnet den Oberklang (Durakkord oberhalb) eines Tons durch + bei einem kleinen Tonbuchstaben, den Unterklang (Mollakkord unterhalb desselben) durch ° bei einem ebensolchen Buchstaben: c + = C-dur-Akkord, °e = A-moll-Akkord (e Unterklang). Oet-

Digitized by Google

tingens Buch ist zugleich die erste Kritik des wenige Jahre vorher (1863) erschienenen berühmten Werks „Die Lehre von den Tonempfindungen", von Hermann Helmholtz, in welchem die wissenschaftliche Begründung der Musiktheorie eine breitere Basis erhalten hatte und die akustischen Phänomene eingehenden Untersuchungen unterworfen worden waren. Mit sicherem Blicke hatte Oettingen die schwachen Seiten der Helmholtzschen Nachweise erkannt und überzeugend dargethan, daß durch die Auffassung im Sinne von Oberton-klängen sich niemals die Konsonanz des Mollakkords erklären läßt. Eine ausführliche Darstellung der neuesten Entwicklung der einschlägigen Theorien s. bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert (1898) S. 445 ff.

Leider sind auch heute noch die von Rameau aufgestellten Grundlinien einer Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes noch nicht Gemeingut; neben Lehrern, welche an Gottfried Weber und Oettingen anknüpfen, stehen solche, welche sogar noch an Fux' Gradus ad Parnassum festhalten und selbst Rameau und die gesamte Harmonielehre ignorieren. Das Gros der Lehrer aber unterrichtet heute noch nach dem von Kirnberger seiner besten Ideen entäußerten Rameauschen Systeme des Terzenaufbaues.

X.

Die Hochblüte des Liedes.

152. Der Untergang des mehrstimmigen Liedes. Wie der frische Liederquell der aus dem Schachte echt volksmäßiger Erfindung hervorbrechenden Monodie der ritterlichen Sänger (Troubadoure, Trouvères und Minnesänger) im 15. bis 16. Jahrhundert in gekünstelten weil alte Traditionen mit schnell abnehmendem Verständnis durch kodifizierte Regeln festhaltenden Meistergesang kläglich versandete, so geriet das im 15.—16. Jahrhundert zu höchster Durchbildung gelangte mehrstimmige Lied im Laufe des 17. Jahrhunderts in Verfall und erst eine neue Zurückwendung zum Volksmäßigen brachte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Anfänge eines neuen Liederfrühlings. Der Ursachen dieses Verfalles waren wohl mehrere. Schwer mag die verheerende Wirkung des dreißigjährigen Krieges mit ins Gewicht fallen, mindestens für den Verfall der deutschen Poesie, welcher einem Nachwuchse guter Liedkompositionen den natürlichen Nährboden entzog. Musiziert wurde ja merkwürdigerweise trotz des schrecklichen Wütens der Kriegsfurie im 17. Jahrhundert kaum weniger als im 16., wie wir bei der Betrachtung der in fast unbegreiflicher Menge geschriebenen und gedruckten Kammermusik dieser Zeit zu erkennen Gelegenheit hatten. Die Abnahme des Interesses der gebildeten Kreise für das mehrstimmige Lied, sowohl in seinen volksmäßigen als seinen künstlerisch höher stehenden Formen findet aber vor allem eine sehr plausible Erklärung durch das schnelle Aufblühen der Opernmusik und ihrer gesamten Gefolgschaft. Natürlich

Digitized by Google

absorbierte auch die kräftige Entwicklung der Instrumentalmusik als eines selbständigen Kunstzweiges einen erheblichen Teil des allgemeinen Interesses. Während im 16. Jahrhundert die Instrumente in der Hauptsache auf die „zu singenden oder auf allerlei Instrumenten zu spielenden" Tanzlieder und Madrigale als eigentliches gutes Repertoire angewiesen waren, schrieben jetzt die Komponisten Bände über Bände direkt für sie erfundener Werke ohne jeden Text, wohl gar nun mit der Aufschrift „zu spielen oder zu singen", was aber wegen des mangelnden Texts fast wie Hohn aussieht. Immerhin dauerte es aber doch noch eine geraume Weile, bis die Komponisten sich der Villanellen und Falas ganz entschlugen und sich ausschließlich in den Dienst des neuen Stiles stellten, und noch die weltlichen Gesänge eines Joh. Herm. Schein, Andr. Hammerschmidt u.s.w. sind keineswegs Anfänge eines neuen Liederfrühlings, sondern Nachkömmlinge der Litteratur der vorausgehenden Epoche. Auch z. B. die Lieder Heinrich Alberts, die der scharf gegliederten und schlicht gebildeten Melodie nur einen bezifferten Baß unterstellen, sind nicht Vorläufer der Liederlitteratur des 18. Jahrhunderts, sondern hängen nach rückwärts zusammen mit den Lautenarrangements mit alleiniger Konservierung der Oberstimme. Diese Art schlichter Lieder verschwindet nun aber immer mehr vor den aus dem neuen Stile herausgewachsenen Sologesängen, den „nuove musiche" der von Caccini inaugurierten Art.

153. **Arie und Kantate.** Das Charakteristikum dieser Sologesänge neuen Stils, der Arien und Kantaten, ist ihr weiter Abstand vom Volksmäßigen: sie entstammen der ästhetischen Opposition gegen die gesteigerte Kunst der kontrapunktischen Stimmverschlingungen sowohl wie auch gegen die nur naiv musikalisch erfundene Melodie, legen den Hauptwert auf die korrekte Textbetonung und kommen nur auf dem Umwege über reichere melodische Verzierung allmählich wieder in ein besseres musikalisches Fahrwasser. Vor allem fehlt ihnen die strophische Gliederung und die Einhaltung durch die Reime bedingter lyrischer Cäsuren. Schließlich dominiert der Opernstil vollständig auch außerhalb der Bühne in der Produktion neuer Gesangsstücke und nur auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition findet die eigentlich liedmäßige Gestaltung wenigstens im protestantischen Kirchenliede noch eine einseitige Pflege. Die Komponisten waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch die allgemeine Ausbreitung der italienischen Oper so im fremdländischen Wesen befangen, daß sie sich wohl sogar schämten, zu singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen war (vgl. die Vorrede zum 4. Teil von Gräfes Odensammlung [1743]). Der mehrstimmige Gesang verstummte außerhalb der Kirche fast gänzlich und wurde nur in England durch konservative Vereine (vgl. 78) künstlich durch ein Jahrhundert hinübergerettet, bis er auch anderswo wieder zu Ansehen kam.

154. **Oden auf Tanzmelodien. Quodlibets.** Natürlich hörte das Volk aber auch in dieser Zeit der Wegwendung der Komponisten von der Liedkomposition nicht auf, zu singen; nur versiegte der Hauptquell, der ihm neues Material zugeführt hatte. Man deckte nun den notwendigsten Bedarf, indem man beliebte (auch neue) Tänze und andere Instrumentalmelodien einer Faktur, wie sie das Lied verlangt, mit beliebigen

Digitized by Google

Texten versah. Das waren die Lieder zu Anfang des 18. Jahrhunderts in geselligen Kreisen, auf der Wanderschaft oder bei der Arbeit. Als letztes Ueberbleibsel der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts hielt sich auch noch ins 18. Jahrhundert hinein das humoristische Quodlibet, das freilich in vielen Fällen nichts anderes ist als eine Parodie der im 17. Jahrhundert buntgestaltig entwickelten, vielgliederigen Sonate, sodaß man wirklich mit Recht sagen kann, daß nun das Verhältnis sich umgekehrt hat, daß die Vokalmusik bei der Instrumentalmusik zu Gaste geht. Solche gesungene Sonaten mit dem Titel Quodlibet findet man z. B. in dem 1733—37 in drei Teilen zu Augsburg in Stimmen gedruckten „Ohrenvergnügenden und gemütergötzenden Tafelkonfekt". Aber dieselbe Sammlung bringt auch eine Anzahl von Beispielen, wie man ansprechenden Tanzmelodien Texte unterlegte und sich so nach wie vor Tanzlieder schuf; diese Lieder haben zum Teil eine große Zahl nach derselben Melodie zu singender Strophen. Eine reiche Sammlung solcher Tanzmelodien und Airs tanzmäßiger Gliederung mit mehrstrophigen Textunterlagen ist „Sperontes singende Muse an der Pleiße" (4 Teile, 1736, 1742, 1743, 1745), jeder der vier Teile aus „2mal 25 Oden" bestehend und ausdrücklich bezeichnet als Sammlung von Oden „auf die neuesten, besten und bekanntesten musikalischen Stücke". Solche „Oden" von vielen Strophen, auf einerlei Melodie gesungen, waren schon vor der „Singenden Muse" und dem „Tafelkonfekt" etwas bekanntes, standen aber in geringem Ansehen und wurden z. B. von Mattheson im „Neueröffneten Orchester" (1713) und des „Musica critica" (1722) höchst geringschätzig beurteilt. Das änderte sich nun aber schnell, als die (nach Spittas Nachweise wahrscheinlich von Johann Sigismund Schulze in Leipzig herausgegebene) „Singende Muse an der Pleiße" trotz der höchst mittelmäßigen Poesie der Verse allgemeinen Anklang und sehr bald vielfache Nachahmung fand.

155. **Originale Odenkompositionen.** Schon gleich die erste Nachahmung, nämlich die von 1737 ab erscheinende, von Johann Friedrich Gräfe in Halle a. S. herausgegebene „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" (4 Teile: 1737, 1739, 1741, 1743) bedeutete einen ganz bedeutenden Fortschritt, da Gräfe es unternahm, anstatt Odendichtungen zu gangbaren Melodien vielmehr Originalkompositionen von Odentexten zusammenzubringen und sich deshalb an eine größere Anzahl von Komponisten mit der Bitte um Beiträge wandte. Freilich fand er nur bei wenigen Komponisten Entgegenkommen; außer 55 Liedern von Gräfe selbst (der auch neben Opitz, Flemming, Gellert, Hagedorn, Hoffmann v. Hoffmannswaldau, Gottsched, Günther und vielen unbekannteren unter den Dichtern figuriert) sind als Komponisten nur beteiligt Giovannini (der besonders durch das reizende, lange Seb. Bach zugeschriebene „Willst du dein Herz mir schenken" bekannt ist) mit 7 Liedern, Phil. Em. Bach mit 3, Graun mit 8 und vor allen Konr. Friedr. Hurlebusch (1690 — 1765) mit 72 Liedern. Hurlebuschs Arbeiten sind zwar sehr ungleich, enthalten aber vortreffliche Elemente, und Giovanninis Lieder sind zum Teil wirklich hübsch. Schon 1738 begann auch die Theorie sich über die Odenkomposition ausführlicher zu verbreiten und zwar in dem Kommentar, welchen Lorenz

Digitized by Google

Mizler 1738 in seiner „Musikalischen Bibliothek“ zu Gottscheds Bemerkungen über die Beschaffenheit der Oden in der „Kritischen Dichtkunst“ (1730), gab. Mizler selbst war der nächste nun folgende Odenkomponist mit seinen „Moralischen Oden“ (1740; zwei andere Sammlungen folgten); ihm schloß sich G. Ph. Telemann an, mit „24 Oden mit Melodien“ (1741). Einen Fortschritt bedeutete das Erscheinen der ersten „Sammlung neuer Oden und Lieder“, gedichtet von Fr. v. Hagedorn, komponiert von Joh. Valentin Görner (1742, 2. und 3. Teil 1744 und 1752); der Aufschwung der lyrischen Poesie zu idealerem Fluge kam auch der Komposition zu statten. Als ein Rückfall in die vor-Gräfesche Praxis ist der „Musikalische Zeitvertreib“ zu registrieren, eine 1743 erschienene Sammlung von Tanzmelodien mit untergelegten Odendichtungen. In der nächsten Folgezeit that sich besonders die Stadt Berlin in der Odenproduktion hervor, zuerst mit den von Birnstiel veröffentlichten „Oden mit Melodien“ (1753, Lieder von den beiden Graun, Quantz, Franz Benda, Nichelmann, Agricola, Ph. E. Bach, Telemann, Krause; 2. Teil 1755); Breitkopf in Leipzig brachte 1756 „Berlinische Oden und Lieder“ (Text von Zachariä, Uz, Gleim und Lessing, komponiert von Marpurg [24 Nummern], Nichelmann, Agricola, Ewald, Ph. E. Bach u. s. w.), 1758 folgten in Berlin selbst „Geistliche, moralische und weltliche Oden“ von verschiedenen Dichtern und Komponisten (darunter auch Kirnberger), 1759 wieder bei Breitkopf „Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder“, 1762 in Berlin gar ein „Recueil de chansons“ im französisch-italienischen Geschmacke, zugleich eine Sammlung Klavierstücke à la Couperin vorstellend, mit Erklärung der „agréments“ — also wieder ein Rückfall in optima forma in die Praxis der „singenden Muse“. Neben diesen Sammelwerken der Berliner Liederschule, deren größtes das vierbändige „Lieder der Teutschen mit Melodien“ (1767 bis 1768) ist, eine von Ramler besorgte Gedichtsammlung, zu der Chr. Gottfr. Krause die Kompositionen sammelte, erschienen aber auch eine Reihe von Heften mit Oden nur eines Komponisten, zunächst die Berliner: Ph. Em. Bach „Oden mit Melodien“ (1762), Joh. Ph. Kirnberger „Lieder mit Melodien“ (1762), „Oden mit Melodien“ (1773) und „Gesammelte Oden und Lieder“ (1789), Marpurg mit nicht weniger als 5 Sammlungen (1756—1767), K. H. Graun „Sammlung auserlesener Oden zum Singen bei Klavier“ (1761), aber daneben eine Menge anderer, besonders in Hamburg: K. Lambo „Oden mit Melodien“ (2 Tle. 1754 bis 1764), J. D. Leyding „Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien“ (1757), Chr. Friedr. Endter „Lieder zum Scherz und Zeitvertreib (1757), J. G. Müthel (ein als Klavierkomponist beachtenswerter Musiker) „Oden und Lieder fürs Klavier“ (1759), J. J. C. Bode „Zärtliche und scherzhafte Lieder“ (2 Tle. 1758—67), in Braunschweig Fr. Gottl. Fleischer „Oden“ (2 Tle. 1756), in Leipzig der jung gestorbene Magdeburger Organist Aug. Bernh. Valentin Herbing mit „Musikalische Belustigungen in 30 scherzhaften Liedern“ (1758, 2. Teil 1767) und „Musikalische Versuche in Fabeln und Erzählungen Herrn Prof. Gellerts“ (1759), in Nürnberg Joh. W. Hertell mit 2 Sammlungen von „Liedern“ (1757 und 1760) und „Romanzen mit Melodien“ (1762).

Digitized by Google

Johann Friedrich Reichardt,

geb. 25. November 1752 in Königsberg i. Pr.,
geſt. 27. Juni 1814 in Giebichenſtein bei Halle a. S.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Karl Friedrich Zelter,

geb. 11. Dez. 1758 in Berlin,
gest. 15. Mai 1832 daselbst.

Digitized by Google

Wir sehen die Lieder- bezw. Odenkomposition war bereits in vollem Gange, ehe Joh. Ad. Hiller das deutsche Singspiel schuf; auch klärten sich allmählich mehr und mehr die Gesichtspunkte, welche für solche Kompositionen maßgebend sein sollten. So betont die Vorrede der bei Birnstiel in Berlin erschienenen dritten Odensammlung (1761) die Notwendigkeit deutlicher Gliederung bei durchaus strophischer Komposition nach Analogie der Tanzstücke und Vermeidung alles Verzierungswesens. Der Hauptmangel der Lieder dieser ganzen Periode liegt in den Texten, die nur in Ausnahmsfällen einen wärmeren Gefühlston anschlagen, vielmehr durchschnittlich entweder galant tändelnd oder epigrammatisch pointiert und lehrhaft oder aber forciert scherzhaft sind. Es bedarf keines besonderen Scharfblicks, um zu erkennen, daß ein gut Teil französisches Wesen in dieser allein herrschenden Manier steckt. Nur ganz ausnahmsweise regt einmal ein kerniges Dichterwort auch den Komponisten zu einem Herausgehen aus dem Gleise an, so z. B. in einigen Liedern des Berliner Organisten Joh. Phil. Sack auf Texte von Zachariä in der von Birnstiel 1760 gebrachten Sammlung „Kleine Klavierstücke nebst einigen Oden", welche sogar eine voll ausgesetzte Klavierbegleitung von kühner Harmonik haben, wie O. Lindner in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" (Berlin 1871, herausgegeben von L. Erk) mit Recht hervorhebt (drei Lieder Sacks sind daselbst abgedruckt), auch gelegentlich bei Herbing und Fleischer. Schon früh wurde die sonstige Stereotypität und Oberflächlichkeit dieser ganzen Litteratur von einsichtigen Leuten begriffen und bereits 1759 erschien in Berlin eine Satire auf dieselbe, in Gestalt eines fingierten Rests einer verloren gegangenen Odensammlung „Neueste Sammlung teutscher Lieder nebst einem Traktat von teutschen Liedern mit Vorrede und Register" (eine schwächere Fortsetzung folgte 1760). Vergl. den höchst ergötzlichen Auszug aus dem Register bei Lindner (a. a. O. S. 77).

156. Die Wiedergeburt der Lyrik durch das Singspiel. Die Anregungen, welche die in antikisierenden Versmaßen gedichteten Oden (Zachariä, Ramler, Klopstock) der Liedkomposition nach Seiten einer freieren Gestaltung hin geben konnten, blieben zunächst ziemlich ungenutzt und ohne dauernden Einfluß. Der Abstand zwischen der landläufigen hausbackenen Liedkomposition und der Behandlung des Rhythmus, welche eine kongeniale Ausdeutung der reimlos und mit mannigfach wechselnden Rhythmen aufgebauten eigentlichen Oden (der Ausdruck „Ode" wird nach Klopstocks Auftreten allmählich mehr und mehr von dem vorher synonymen „Lied" geschieden) war ein zu großer, um eine glückliche Lösung des damit gestellten Problems sogleich zu ermöglichen. Doch sind außer bei dem bereits genannten J. Ph. Sack bedeutungsvolle Ansätze zur Ausbildung des damit zwangsweise nahe gelegten Kunstliedes, das nicht in der Vokalmelodie allein den Faden spinnt, sondern der eingreifenden Beihilfe der Instrumentalbegleitung bedarf, in den Kompositionen Klopstockscher Oden von J. N. Forkel, Ph. E. Bach und Chr. W. Gluck im Görlitzer Musenalmanach 1773-75, in Glucks „Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte" (o. J.), besonders aber in Chr. Gottlob Neefes „Oden

Digitized by Google

von Klopstock mit Melodien" (1776) zu finden. Das Kunstlied sollte aber vielmehr erst auf dem Umwege über die Rückkehr zum wirklich Volksmäßigen durch allmähliche Komplizierung der Faktur im 19. Jahrhundert zu seiner vollen Ausbildung gelangen.

Diese Umkehr wurde, wie angedeutet, durch die in Opposition gegen die italienische Schablonenoper aufkommende Operette angeregt und als ihr Träger gilt der Leipziger Konzertdirigent Johann Adam Hiller (geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz, gest. 16. Juni 1804 in Leipzig). Das Geheimnis des Wunders, daß die im Rahmen des Singspiels entstandenen Lieder sogleich eine ganz andere Naturwahrheit entfalteten, als die isoliert hingestellten verliebten, witzigen oder moralisierenden Oden und Lieder, ist leicht zu enträtseln: der Komponist fühlte sich in diesen harmlosen, liebenswürdigen kleinen Stücken direkt in eine Situation hinein und schuf aus ihr heraus. Daß der gute Wille allein, natürlich schreiben zu wollen, nicht ausreicht, es wirklich zu thun, beweisen Hillers Kinderlieder und Geistliche Kinderlieder, in denen überwiegend ganz dasselbe pedantische und gemachte Wesen herrscht, wie in der Liederlitteratur der vorausgehenden Epoche. Vorbedingung des Treffens des wahren Tons wirklicher Naivität und Naturwahrheit durch den Komponisten war freilich der entsprechende Vorgang des Dichters. Hiller hatte das Glück, in Weiße und Schiebeler zwei Dichter zu finden, welche diese Vorbedingung für seine erfolgreiche Thätigkeit erfüllten. Schon Weißes Uebersetzung der „Verwandelten Weiber" (vgl. Nr. 97) enthielt einige solcher wirklich schlicht empfundenen Gedichte, und Hiller, der übrigens einen Teil der von Standfuß mit Glück komponierten Lieder konservierte, wurde sogleich mit einem seiner Lieder für dieses Stück („Ohne Lieb und ohne Wein") populär. Solche im Rahmen von Operetten entstandene Lieder wurden nun mit Vorliebe für neue Liedersammlungen der Folgezeit erwählt, z. B. die „Lieder für Freunde der geselligen Freude" (1788), Reichardts „Lieder geselliger Freude" (1796), das „Mildheimische Liederbuch" (1799), Nellstabs „Auswahl von Gesängen aus den vorzüglichsten Opern der deutschen Bühne" (1788) u. a. m.

Wie groß der Eindruck war, den sogleich Hillers erste Versuche mit dem deutschen Singspiel hervorbrachten, geht zur Genüge daraus hervor, daß Goethe wenige Jahre später mit seinem ersten Singspieltext „Erwin und Elmire" hervortrat, den gleichzeitig (1776) Joh. André, Stegmann und Herzogin Anna Amalia von Weimar komponierten (das darin enthaltene „Veilchen" veröffentlichte Goethe sogar schon 1775 mit Andrés Musik in Jacobis „Iris"). Mit Recht weist Max Friedländer in „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (1896) und „Goethes Gedichte in der Musik" (Goethejahrbuch 1896) darauf hin, daß eine Geschichte der Komposition der Goetheschen Lieder identisch ist mit einer Geschichte des deutschen Lieds seit 1775, da von dem Moment ab, wo unter den Dichtern von Liedertexten Goethe auftauchte, wenigstens von dem Moment ab, wo er Singspieltexte schrieb, kaum einer der bessern Liederkomponisten (ausgenommen Haydn und Weber) es unterlassen hat, Goethesche Texte in erster Linie ins Auge zu fassen. Uebrigens schlug Hillern seine didaktische Natur, sein Wunsch, zu be-

Digitized by Google

lehren und zu nützen (er ist der Verfasser zweier Gesangsschulwerke), außerhalb der Singspiele ein Schnippchen und verhinderte ihn, auch da denselben naiven Ton zu treffen, dem er seine Erfolge verdankt, so schon in den „Liedern für Kinder" (1769), der Sammlung der Lieder aus dem [Weißeschen] „Kinderfreund", die noch nicht komponiert waren (1782), den „Liedern mit Melodien" (1772), und der „Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke" (1774), während ihm Lieder und Arien aus „Sophiens Reise" [von Hermes] (1779), weil aus bestimmter Situation herausgeschrieben, wenigstens zum Teil besser gelangen, doch mehr nach Seite des Kunstliedes. Mit den, obgleich durch seine Singspiellieder angeregten, eine neue Aera der lyrischen Poesie eröffnenden Texten Goethes wußte aber Hiller selbst nichts anzufangen, und auch sein Versuch, humoristischen Texten von Claudius u. a. gerecht zu werden in seiner 1790 erschienenen Sammlung „Letztes Opfer in einigen Liedermelodien", gelang nicht.

157. Die Lieder im Volkston. Die durch Herder und die Dichter des Hainbundes betonte Bedeutung des Volksliedes für die Regeneration der lyrischen Dichtung fand auch unter den Komponisten bald eine nachdrückliche Markierung, nämlich durch Johann Abraham Peter Schulzs „Lieder im Volkston" (1782, 1785, 1790, drei Teile), in welchem eine bemerkenswerte Vorrede (1785) den „Schein des Bekannten" als Charakteristikum des Volksmäßigen definiert und eine frappante Aehnlichkeit zwischen dem Tone der Dichtung und dem der Melodie fordert. Doch schleppte sich die konventionelle Kompositionsweise der anakreontischen Lyrik neben Anläufen zu wärmerem Empfinden noch längere Zeit weiter, so in Joh. Phil. Breidensteins „Herrn Gleims neue Lieder" (1770), Joh. Nik. Forkels „Gleims neue Lieder mit Melodien" (1773), Joh. Phil. Kirnbergers „Oden mit Melodien" (1773), „Lieder mit Melodien" (1774) und „Gesänge am Klavier" (1780), der anonymen Sammlung „Gleims Lieder für den Landmann" (1773) ꝛc. Die lehrhafte Komposition für Kinder statt wirklicher Kindlichkeit fand ihre Fortsetzung in Wolfs „Wiegenliederchen für deutsche Ammen" (1775), den „Liedern eines kleinen Mägdchens beim Singen und Klavier" (1774) und „G. W. Burmanns kleinen Liedern für kleine Mädchen und Knaben", in Musik gesetzt von J. G. H. (1754). Schulzs neue Parole „im Volkston" war aber bald wenigstens in aller Munde und sein Vorgang fand immer mehr Nachfolger, so bei J. G. Naumann „Sammlung von Liedern, beim Klavier zu singen" (1784), bei Joh. André in einer ganzen Reihe von Liedersammlungen (darunter besonders Kompositionen von Texten Millers) und bei Chr. Gottlob Neefe, die aber gleichzeitig auch das Kunstlied vorwärts bringen.

158. Haydns und Mozarts Lieder. Daß Haydn und Mozart nicht in größerem Maßstabe der Liedkomposition näher getreten sind, ist wohl lediglich dadurch zu erklären, daß andere Gebiete der Komposition sie dauernd beschäftigten. Daß gerade diese beiden Meister für die Liedkomposition besonders veranlagt waren, bedarf keines Beweises, da all ihr Schaffen selbst auf rein instrumentalem Gebiete ein liedmäßiges Gepräge trägt. Uebrigens haben wir doch von beiden eine Anzahl Lieder, unter den 34 Mozartschen besonders eine wohlgelungene Komposition des Goetheschen „Veilchen", welche so-

Digitized by Google

gar vor allen sonstigen Kompositionen desselben bis heute den Vorrang behauptet hat. Mozart verkörpert darin die im allgemeinen erst viel später gefundene Technik des durchkomponierten Liedes mit meisterlicher Kunst, die nur begreiflich ist, wenn man an seine Opern denkt; hat er doch in seinen Opern und Singspielen eine ganze Reihe populär gewordener Lieder verschiedenster Struktur geschaffen! Aber auch Haydn hat in den Jahreszeiten den Ton des volksmäßigen Liedes ausgezeichnet getroffen. Hier ist es aber wieder die Umrahmung, die Situation, welche für Dichter und Komponisten hilfreiche Dienste geleistet hat; Lukas und Hannchen sind ja natürlich ein Stück wirkliches Singspiel. In der Mehrzahl der isoliert entstandenen Klavierlieder Mozarts und auch Haydns herrscht dagegen derselbe Geist wie in den Liedern der Odenkomponisten: Schäferpoesie und eine Musik mit Reifrock und Puderzopf. Deshalb darf man auch nicht erwarten, in den zunächst nach Hillers Auftreten erschienenen Lieder mit einemmal etwas anderes zu finden als in den früheren Sammlungen: genug, daß zwischen den vielen schablonenhaften, gemachten Stücken sich hin und wieder einzelne finden, welche natürlich empfunden sind und direkt ansprechen.

159. **Der neue Liederwald.** Der Zuwachs an guter lyrischer Poesie durch Bürger, Hölty, Miller, Math. Claudius, vor allen aber Goethe wird wohl allmählich merklich durch Vermehrung der Fälle glücklicherer Anregung der Komponisten; aber der volle adäquate musikalische Ausdruck für das tiefere seelenvolle Wesen des wirklichen Liedes wird doch noch nicht gefunden.

Aus der großen Zahl der Liederkomponisten dieser neuen Phase seien noch genannt Ph. Chr. Kayser: „Lieder mit Melodien" (1775) und „Gesänge mit Begleitung des Klaviers" (1777), der tüchtige Jos. Ant. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für Klavier" (1778 bis 1781, 4 Sammlungen), der gar nicht zu verachtende Dilettant Siegmund Freiherr von Seckendorff: „Volks- und andere Lieder" (3 Tle. 1779—90), K. Friberth: „Deutsche Lieder für das Klavier" (1780, 3 Tle.); Bernhard Theodor Breitkopf: „Neue Lieder in Melodien gesetzt" (1770), G. H. Wittrock: „Lieder mit Melodien" (1777). Joh. Holzer: „Lieder mit Begleitung des Pianoforte" (1779), Chr. Kalkbrenner: „Liedersammlung a. d. lyrischen Blumenlese" (1777), und „Arien und Lieder" (1785 und 1787), Fr. Gottl. Hilmer: „Oden und Lieder" (2 Tle. 1781—85), H. Ad. Frhr. von Eschstruth: „Versuch in der Singkomposition" (1781), „Lieder, Oden und Chöre" (1783) und „Lieder des P. Miller in Ulm" (1788), B. Anf. Weber: „Lieder" (1784, mit Ferd. Fränzl), Fr. Ludw. Aemil. Kunzen: „Visar og lyriske sange" (1786, deutsch als „Weisen und lyrische Gesänge" 1788), Corona Schröter [die berühmte Sängerin]: „25 Lieder" (1786), Fr. H. Himmel [der Komponist der Operette „Fanchon"]: „Deutsche Lieder am Klavier" (1798) und „Lieder von Goethe" (1806), Fr. v. Dalberg: „Lieder" (3 Tle., 1790—94), Leop. Kozeluch: „15 Lieder beim Klavier" (1786), Joh. Math. König: „Lieder" (1782, 2 Teile) und „Sammlung vermischter Lieder" (1790), Andreas Romberg: „Oden und Lieder" (1793), Fr. Wilh. Ruft: „Oden und Lieder" (1784), S. Friedr. Brede: „Lieder und Ge-

Digitized by Google

sänge am Klavier" (1786), Herzogin Marie Ch. Amalie von Gotha: „Lieder einer Liebhaberin" (1786), J. C. G. Heinroth: „Oden und Lieder" (1788), G. Friedr. Wolf: „Vermischte Lieder und Singstücke" (1788), J. M. Heller: „Lieder verschiedener Deutschen mit Melodien" (1789), L. Kindscher: „Sammlung von 24 Liedern" (1792), Joh. Gotth. Krebs: „Lieder mit Melodien" (1777—83, 3 Tle.), G. Rohleder: „Der Frühling in Gesängen aus deutschen Dichtern" (1792), K. Gottl. Hering: „Versuch einiger Lieder mit Melodien" (3 Tle., 1789), G. B. Flaschner: „20 Lieder" (1789), J. C. Fricke: „Rülings Oden und Lieder" (1789) und „Oden und Lieder zum Singen" (1790), C. L. Becker: „Arietten und Lieder am Klavier" (1784), Franz Danzi: Lieder op. 14 und 15 (ca. 1800), Fr. A. Baumbach: „Lyrische Gedichte zum Singen beim Klavier" (1793) und „Gesänge am Klavier" (2 Tle., 1798), Karl Spazier: „Lieder und andere Gesänge" (1791), C. G. Saupe: „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1791), W. M. C. Köllner: „Sammlung von Liedern mit Melodien" (1791) u. s. w.

160. Reichardt und Zelter. Wenn auch eine große Zahl der bereits genannten Liederkomponisten (André, Herzogin Anna Amalie von Sachsen, Mozart, Steffan, Seckendorff, Breitkopf, Dalberg, Romberg, Danzi, Himmel, Kayser, B. A. Weber, Corona Schröter) und viele bisher nicht genannte einzelne Lieder Goethes komponiert haben, so erlangten aber zwei Komponisten besondere Bedeutung als die sozusagen offiziellen Komponisten Goethes: Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter, beide in Berlin. Es ist bekannt, daß Goethe selbst die Komposition seiner Texte durch diese beiden Männer über die aller anderen stellte, ein Urteil, das man ehren muß, aber darum doch heute nicht mehr unterschreiben kann. Beide waren zwar tüchtige Musiker, aber sie vermochten auch nicht entfernt den reichen Stimmungsgehalt der Lyrik Goethes musikalisch zu erschließen; bei aller Korrektheit der Interpretation erscheinen uns ihre Lieder trocken und steif.

Schon 1772 war Reichardt in die Reihe der Singspielkomponisten getreten mit „Hänschen und Gretchen" (Königsberg), dem ein zweites Werk derselben Gattung 1773 folgte („Amors Guckkasten", Riga). 1775 brachte er auch ein erstes Heft Lieder „Gesänge für das weibliche Geschlecht". Seine Beziehungen zu Goethe, die aber später wegen Reichardts republikanischer Gesinnung allmählich erkalteten, datierten seit dem Jahre 1781, wo Reichardt seine Sammlung „Oden und Lieder von Herder, Goethe" u. a. herausgab; 1790 komponierte er Goethes „Erwin und Elmire" und „Jery und Bätely", 1791 desselben „Lila", 1800 die Musik zu „Egmont". Seine erste Sammlung von Goethe-Liedern ist „Goethes lyrische Gedichte mit Musik" (1793), die umfassende Gesamtausgabe in 4 Abteilungen (128 Nummern) erschien 1809: „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik". Andere Liedersammlungen Reichardts sind in größerer Zahl (11) bis 1788 erschienen; auch die Sammlung „Cäcilia" (1790—95, 4 Tle.) enthält hauptsächlich Lieder; ferner gab er noch heraus „Frohe Lieder für deutsche Männer mit Melodie" (1792), „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1794), „Musikalischer Blumenstrauß" (4 Tle., 1795), „Lieder geselliger Freude" (von verschiedenen Komponisten, 2 Tle., 1796), „Neue Lieder geselliger

Digitized by Google

Freude" (1799), „Lieder der Liebe und Einsamkeit" (1798), „Lieder für die Jugend", „Wiegenlieder für gute deutsche Mütter" (1798) „Lieder der Klagen und des Trostes".

Joh. Fr. Reichardt ist am 25. November 1752 zu Königsberg in Pr. geboren und starb 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle. Er war 1775—94 Hofkapellmeister in Berlin (entlassen wegen seiner unverhohlenen Sympathien mit der französischen Revolution), wurde 1796 als Salineninspektor zu Halle a. S. angestellt, floh 1806 vor der französischen Invasion nach Königsberg, wurde von Jerome Napoleon als Hofkapellmeister nach Kassel befohlen, kehrte aber bald nach Giebichenstein zurück. Außer durch seine Kompositionen (auch mehrere große Opern, Symphonien, Konzerte ꝛc.) ist Reichardt besonders durch seine schriftstellerische Thätigkeit bekannt; sein „Musikalisches Kunstmagazin" (1782—91), „Musikalisches Wochenblatt" (1792), „Musikalische Monatsschrift" (1792) und die „Berlinische Musikalische Zeitung" (1805 bis 1806) gehören zu den ersten Musikzeitungen überhaupt. Auch seine „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend" (1774—76), „Schreiben über die berlinische Musik" (1775), „Vertraute Briefe aus Paris" (1804 bis 1805) und „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808—9" (1810) sind von hohem Interesse und Wert für die musikalische Geschichtsschreibung.

Erheblich später als Reichardt trat Zelter in Beziehung zu Goethe, nämlich im Jahre 1796, wo er Goethe seine „12 Lieder, am Klavier zu singen" übersandte (darin mehrere Lieder auf Goethesche Texte). Zelter blieb mit Goethe bis an sein Lebensende innig befreundet (beide starben in demselben Jahre), wie der 1833—36 in 6 Bänden erschienene Briefwechsel beider beweist. Jenem ersten Heft von „12 Liedern am Klavier" folgte 1801 ein zweites, auch 1803 f. eine „Sammlung kleiner Balladen und Lieder" (4 Hefte). Seine große Goethe-Publikation ist „Goethes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen" (4 Tle., 1812). Später brachte er noch eine „Neue Liedersammlung" (1821), sowie „6 deutsche Lieder" (o. J.).

K. Fr. Zelter ist am 11. Dezember 1758 zu Berlin geboren und starb daselbst den 15. Mai 1832. Als Sohn eines Maurermeisters für dessen Beruf erzogen, durfte er sich erst nach Erlangung der Meisterschaft in seinem Gewerbe dem Studium der Musik widmen, zu dem es ihn von Kindheit an stark hinzog. Er wurde Schüler von Fasch, Mitglied der Singakademie, 1800 Faschs Nachfolger als Dirigent, begründete 1809 die erste „Liedertafel" und eröffnete damit eine neue Aera des mehrstimmigen Liedgesangs, welche sich bis in die jüngste Gegenwart zu immer größeren Dimension entwickelt hat. Ungefähr gleichzeitig mit Zelter begründete Hans Georg Nägeli (1773—1836) in Zürich ebenfalls Männergesangvereine (1810); aber während Zelters Liedertafel aus Mitgliedern der Singakademie bestand, daher von Anfang an mehr ein höheres Niveau einnahm, entstand Nägelis Männergesangverein auf volkstüm-

Digitized by Google

licher Grundlage und näherte sich erst später in Tendenz und Organisation den norddeutschen Liedertafeln an. Auch das Kgl. Institut für Kirchenmusik ist Zelters Gründung (1819). Außer Liedern und Männerquartetten ist wenig von Zelters Kompositionen gedruckt worden. Als Schriftsteller bethätigte er sich hauptsächlich mit einer Biographie Faschs (1801 erschienen).

161. Der Aufschwung der Poesie. Mancherlei Elemente gehörten dazu, die Umschaffung der lyrischen Poesie und der Liedkomposition zu vollenden. Klopstocks wenn auch durch Mißverständnisse verwirrte Wiederbelebung der Ideenwelt germanischer Vorzeit, das erstarkende Gefühl für das Naturschöne bei Haller und Hagedorn, der erwachende Sinn für die Poesie der Minnesänger seit Bodmer, Herders Erschließung der Schätze des Volksliedes verschiedener Nationen und der Hinweis auf die kunstvolle und bilderreiche Dichtung Ossians, Bürgers Versenkung in den Geist der altenglischen Ballade und seine Neuschöpfung der episch-lyrischen Dichtung, endlich Goethes universelle Vertiefung des poetischen Empfindens, welche selbst das kleinste lyrische Gedicht weiteste mystische Kreise ziehen läßt und zum Ausdruck mehr geahnter als ausgesprochener das Menschheitsdasein umspannenden allgemeinen Ideen macht — das alles hatte die Dichtung in eine ganz andere Sphäre gehoben, von der aus das frühere Getändel mit erlogenen Gefühlen und die lehrhafte Silbenstecherei der Poeten der ersten Hälfte des Jahrhunderts unendlich fade und inhaltlos erschien. Daß die Musik nur allmählich diesem Aufschwunge zu folgen vermochte, kann nicht wunder nehmen. Sie fand früher allein, nämlich als reine Instrumentalmusik, eine ähnliche Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel als in der Verbindung mit der Poesie, wo die Gewöhnung an die überkommene Technik der „Betonung" sie länger zurückhielt. Die Quartette, Symphonien und Sonaten Mozarts, Haydns und Beethovens stehen längst ebenbürtig neben den Poesien der Klassiker, ehe die Verbindung von Poesie und Musik eine ähnliche Freiheit und Allseitigkeit des Ausdrucks findet. Offenbar liegt in der kritischen Thatigkeit, der fortgesetzten Kontrolle des Verhältnisses zwischen Poesie und Musik, welche den Komponisten eines Dichterworts beherrschen muß, etwas die freie Entfaltung des Fluges der musikalischen Phantasie hemmendes und es bedurfte einerseits erst noch einer vollständigeren Vorbereitung aller Mittel des musikalischen Ausdrucks auf rein musikalischem Gebiete und andererseits einer impulsiven, sich der Kritik entschlagenden genialen Komponistennatur, um über dieses Hindernis endgültig hinwegzukommen, einer Natur wie Haydn, die neue Bahnen öffnet, ohne recht zu wissen, was sie thut: in Franz Schubert wurde diese der Welt geschenkt.

162. Die Ballade. Natürlich konnten auch die ersten Versuche, der reicheren Form der episch-lyrischen Dichtung, der Ballade, musikalisch gerecht zu werden, nur zu unvollkommenen Resultaten führen. Die Dichter selbst waren außer stande, den Musikern die rechten Wege zu weisen. Daß selbst Goethe die schlicht strophische Komposition ohne detailliertes Eingehen der musikalischen Gestaltung auf die Entwicklung der Handlung für ausreichend hielt, beweisen die unter seinem Einflusse entstandenen und

Digitized by Google

von ihm gebilligten Balladenkompositionen Reichardts und Zelters. Und die spätere Entwicklung der Balladenkomposition hat sogar bis zu einem gewissen Grade Goethe darin recht gegeben, daß die Festhaltung eines Versmaßes, die strophische Dichtung der Ballade, den Komponisten zur Einhaltung eines zu mindesten ähnlichen Schemas verpflichtet; aber freilich, welche freie Umgestaltung bei solcher angestrebten Einheitlichkeit der Melodiebildung der Musik möglich ist, ahnte Goethe nicht, konnte er nicht ahnen. Ein Vergleich der aus mehr als einem halben Hundert ausgewählten 6 Kompositionen des Goetheschen „Erlkönig" in Max Friedländers „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" ist so recht geeignet, die Entwicklung der Balladenkomposition zu veranschaulichen. Den Reigen eröffnet eine ganz schlichte strophische Komposition von Corona Schröter (1782), ganz in Dur und trotz der Ueberschrift „Etwas langsam und abenteuerlich" ohne eigentliche Charakteristik, die ganz und gar dem Gesangsvortrag überlassen bleibt — ein Gesichtspunkt, der freilich nur ja nicht zu gering anzuschlagen ist. Reichardt komponiert die Ballade in Moll, ebenfalls strophisch, ohne eine einzige Note Einleitung oder Zwischenspiel, verlegt aber bei allen Reden des Erlkönigs die streng beibehaltene Melodie ins Klavier und giebt dem Gesange des Erlkönigs einen unheimlichen Charakter durch Festlegung auf einen Ton in tiefer Lage. Vater und Sohn unterscheiden sich in der Komposition durch nichts, sondern tauschen ihre Melodiephrasen unverändert aus; nur singt der Vater durchweg forte, der Sohn piano, und nur zuletzt schreit das Kind fortissimo auf. Zelter hält zwar das Prinzip strophischer Komposition ebenfalls aufrecht, doch nur für die Reden des Vaters und des Knaben; der Erlkönig erhält seine eigene Melodie, die langsam stufenweise steigt und schnell wieder fällt. Aber in den beiden letzten Strophen durchbricht Zelter das Prinzip und geht zu freier dramatischen Gestaltung über. Und nun sehe man, wie bei Bernhard Klein, Franz Schubert und Karl Löwe die Differenzierung der verschiedenen dramatischen Elemente weiter gesteigert ist. Bei Klein haben Vater und Sohn verschiedene Melodien, der Erlkönig singt pp auf einen hohen Ton und rückt nur zuletzt einen Halbton gewaltsam (sf) hinauf. Die Begleitung ist äußerst einfach, doch charakteristisch gehalten. Schubert zieht in viel stärkerem Maße die Mitwirkung des Klaviers zur Charakteristik heran, der Erlkönig singt nicht monoton, sondern mit verführerischem melodischen Reiz, die Einheitlichkeit der Gesamtbegleitung ist mehr durchzufühlen als streng zu erweisen und liegt hauptsächlich in der Wiederaufnahme der Klaviermotive des Anfanges am Schluß. Am weitesten geht Löwe in der starken Heranziehung des Klaviers zur Tonmalerei; Vater, Sohn und Erlkönig haben gesonderte Melodien, die aber leicht umgemodelt werden. Diese drei Kompositionen sind übrigens einander beinahe gleichwertig.

Außer Klein und vor ihm ist als Balladenkomponist Johann Rudolf Zumsteeg hervorzuheben (geb. 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Odenwald, gest. 27. Januar 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart). Zumsteeg ist der eigentliche Begründer der Balladenkomposition als eines gesonderten Zweiges der Liedkomposition und nahm dieselbe sogleich mit Entschiedenheit in Angriff. 1792 gab er Bürgers „Des

Digitized by Google

Pfarrers Tochter von Taubenheim", 1794 Ossians „Colma" heraus, 1794 Bürgers „Entführung", 1797 Stollbergs „Büßende" und „Hagars Klage", 1798 Bürgers „Lenore" u. s. w. Sieben Hefte „Kleine Balladen und Lieder" erschienen 1800 ff., darunter die bekannteste und besonders geschätzte Komposition des „Ritter Toggenburg" von Schiller; in dieser wechselt Zumsteeg von Strophe zu Strophe Melodie und Tonart, den Text vortrefflich interpretierend, geht aber in der zweiten Hälfte (Strophe 6—10), welche Toggenburgs Klausnertum schildert, zur streng strophischen Form über, was in diesem Falle als genialer Einfall anerkannt werden muß.

Bernhard Klein (geb. 6. März 1793 zu Cöln, gest. 9. September 1832 zu Berlin) hat keineswegs seinen Schwerpunkt in der Komposition von Liedern und Balladen, sondern vielmehr in der von Oratorien (Jephta, David, Hiob) und kirchlichen Werken (Psalmen, Motetten, auch für Männerchor), schrieb auch mehrere Opern. Er war seit 1820 Kompositionslehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik sowie Universitätsmusikdirektor in Berlin.

163. Franz Schubert. Mit Staunen steht die Nachwelt vor solchen Ausnahmserscheinungen wie Haydn, Mozart und Schubert still, denen ohne theoretisches Räsonnement, ohne bewußte Absicht die Lösung der schwierigsten Probleme der Kunst spielend gelingt. Ohne eigentliche Schulung im Tonsatz, steht der junge Wiener Vorstadt-Schullehrergehilfe als 18jähriger Jüngling plötzlich da als der größte, alle Vorgänger und Zeitgenossen um Haupteslänge überragende Großmeister der Liedkomposition. Nicht weniger als 130 Lieder, darunter allein 45 auf Texte von Goethe, schrieb Schubert in dem einen Jahre 1815, darunter: „Erlkönig", „Der Fischer", „Der König von Thule", „Wanderers Nachtlied", „Mignon", „Erster Verlust", „Wonne der Wehmut" — die allein genügen würden, ihrem Schöpfer ewigen Ruhm zu sichern. Für Schubert war das Lesen eines ihn ansprechenden Gedichtes gleichbedeutend mit dessen sofortiger Komposition; mehrfach liegen Beweise vor, daß er dazu nicht mehr Zeit gebrauchte, als eben das Schreiben als solches in Anspruch nahm. In dieser blitzschnellen Erzeugung der Stimmung durch das Gedicht, in dieser sofortigen Umsetzung der Worte in Melodien mitsamt allem Beiwerk der Begleitung liegt aber zugleich die Erklärung für die Vielseitigkeit, ja Universalität des Ausdrucks der Schubertschen Lieder. Jedes einzelne ist sozusagen nur eine direkte Spiegelung des Gedichtes in seiner musikalischen Seele. Da ist nichts von irgendwelchem Anpassen eines Schemas, einem Anwenden einer Methode u. dgl. zu spüren, vielmehr erhält durch Schubert jedes Gedicht nur seine nachher ganz selbstverständlich scheinende musikalische Gewandung, es erfährt nur sozusagen seine zweite Geburt.

Die Gesamtzahl der Lieder Schuberts beträgt über 450, darunter gegen 100 auf Goethesche Texte. Seit dem Erscheinen des als op. 1 gedruckten Erlkönigs (1815) war es den Einsichtigen klar — da stand der geniale Meister, welcher das Problem der Liedkomposition wirklich zu lösen berufen war. Ich muß mir versagen, auszuführen, wie mannigfaltige Formen unter Schuberts Händen die Lieder annahmen, vom simplen, fast Note gegen Note nur harmonisch gesetzten Strophenlied bis zur symphonischen Dichtung für Klavier mit recitie-

Digitized by Google

render Singstimme und in hundert Uebergangsstufen und Mischungen; vom naiven Trällerliedchen bis zum Höllenbreughel-Schreckbilde der Gruppe aus dem Tartarus und den mit titanischer Kraft der Erfindung hingeworfenen „Prometheus", „An Schwager Kronos", „Grenzen der Menschheit" u. s. w. Fast noch bewundernswürdiger ist aber die Mannigfaltigkeit der Abtönungen, wo Schubert die Komposition ganzer Cyklen gleicher oder ähnlicher Stimmung in Angriff nimmt, wie in der „Winterreise" und den „Müllerliedern". Jetzt, nach Schubert, ist es gar nicht mehr so schwer, im Detail die Theorie der Liedkomposition auszuarbeiten und zu zeigen, wie weit der Komponist dem Dichter sich streng zu fügen und anzuschließen und wo er ihn zu ergänzen, ja wohl gar zu korrigieren hat. Schuberts Lieder sind aber keineswegs gleichwertig, da er oft auch durch einen nur bedingungsweise oder ganz und gar nicht zur Komposition geeigneten Text sich momentan inspirieren ließ (z. B. Schillers „Taucher").

Franz Peter Schubert ist am 31. Januar 1797 zu Lichtenthal bei Wien geboren und starb 19. November 1828 in Wien. Als Sohn eines armen kinderreichen Schulmeisters erhielt er nur eine mittelmäßige Schulbildung, wurde aber wegen seiner musikalischen Begabung als Sängerknabe in die Hofkapelle aufgenommen und als solcher regelmäßig in den Anfangsgründen der Theorie unterrichtet (von Ruczizka und Salieri). Als die Mutation eintrat (1813), wurde ihm zwar eine Freistelle zur Fortsetzung seiner Studien an der Konviktschule angeboten, doch zog er vor, als Gehilfe seines Vaters als Elementarlehrer zu fungieren. Von 1817 ab lebte er dank der Unterstützung von Freunden, die ihm sein inzwischen hervorgetretenes Genie verschafft, nur mehr der Komposition; nur einige Jahre (1818 bis 1824) wirkte er in den Sommermonaten als Hausmusiklehrer des Grafen Esterhazy auf Zelesz in Ungarn. Von den repräsentabeln Wiener Musikerstellungen war keine für ihn zu haben; eine Organistenstelle schlug er aus. So spielte sich sein kurzes Leben (31 Jahre) äußerlich ziemlich einfach ab. Ein Kreis treuer Freunde scharte sich aber um ihn (die Dichter Franz von Schober und Mayerhofer, die Sänger Michael Vogl und Baron von Schönstein, sowie Anselm Hüttenbrenner, Leopold von Sonleither und Franz Lachner. Außer den Liedern schrieb Schubert eine Anzahl kleiner Opern, Musik zu H. v. Chézys „Rosamunde", einige Chöre von ausgezeichneter Wirkung („Gesang der Geister über den Wassern", „Mirjams Siegesgesang" 2c.), auch Messen und andere Kirchenwerke, vor allen aber eine stattliche Reihe von Instrumentalwerken, die ihn den Klassikern der Instrumentalmusik anzureihen zwingen, aber zur Romantik überführen (vergl. XI). Eine Gesamtausgabe der Werke Schuberts (bei Breitkopf und Härtel) redigierte Eusebius Mandyczewski. Das Leben Schuberts beschrieben Kreißle von Hellborn (1861 und 1865), auch Aug. Reißmann (1880); doch steht eine seiner Bedeutung würdige Biographie noch aus (zahlreiche kleine Beiträge zu einer solchen gab Max Friedländer). Eine wertvolle Spezialstudie über Schubert

Digitized by Google

enthält Groves Musiklexikon (von Sir George Grove selbst). 1872 wurde Schubert ein Marmordenkmal von Kundtmann im Wiener Stadtpark errichtet.

164. Die Weiterentwickelung des Kunstliedes. Die Regeneration der deutschen Poesie durch Vertiefung in die Dichtungen des Altertums und Mittelalters und die Erschließung der poetischen Schätze fremder Nationen, war durch die Romantiker Aug. Wilh. und Frdr. Schlegel, L. Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim und La Motte Fouqué u. s. w. zur krankhaften Schwärmerei für das Mittelalterliche gesteigert worden. An die Stelle des Schöpfens aus dem Borne gesunden Empfindens einer älteren, minder am äußeren leeren Formenwesen hängenden Zeit, war ein die Gegenwart negierendes sich Zurückversetzen in längst vergangene Zeiten und Verhältnisse getreten, mit übertriebener Idealisierung von deren guten und Ignorierung ihrer schlimmen Seiten, eine phantastische Verquickung von Sage, Märchen und Wirklichkeit, deren positives Ergebnis für die Poesie eine außerordentliche Vermehrung des Bilderreichtums der Sprache wurde, eine starke durchschnittliche Gehobenheit der Stimmung, ein fortwährender Kontakt mit dem Uebernatürlichen, eine Annahme mächtiger Einwirkung von freundlichen oder finster drohenden Naturmächten, kurz eine gewisse sensitive Exaltiertheit und traumhafte Verschwommenheit der gesamten Diktion und Ideenverkettung, die zu der Nüchternheit der Versdrechselei des angehenden 18. Jahrhunderts den denkbar größten Kontrast bildete. Daß eine so der realen Wirklichkeit entrückte Kunst wie die Musik, deren ganzes Wesen ein transcendentes ist, durch diese Richtung der Poesie in der allerstärksten Weise beeinflußt werden mußte, liegt auf der Hand; man kann sich nur darüber wundern, daß doch einige Dezennien vergingen, ehe die Romantik auch auf musikalischem Gebiete zu voller Entfaltung gelangte. Daß aber gerade im Liede und besonders der Ballade die romantische Muse zuerst die Musik in ihre Netze zog, ist nicht zu verkennen; Schubert den Titel zu verweigern, daß er trotz aller Naivität seines Schaffens doch unter den Tonsetzern der erste wirkliche Romantiker ist, wäre ein schweres Unrecht. Die echt romantischen Wirkungen, welche wir heute Klangzauber, Kolorit nennen, treten bei Weber und Schubert zuerst auffällig hervor; und die vor Schubert ganz unerhörten starken harmonischen Rückungen und kühnsten melodischen Umbiegungen bei gewissen Wendepunkten der Stimmung sind ganz gewiß ebenfalls romantisch. Kompositionen wie „Der Atlas", „Die Stadt", „Der Doppelgänger", „Am Meere" (Texte von Heine), aber auch eine ganze Reihe Nummern der von Wilhelm Müller gedichteten „Winterreise", stehen ganz und gar auf romantischem Boden. Von einer eigentlichen Steigerung der Liedkomposition über Schubert hinaus kann man daher überhaupt nur bedingnugsweise reden, vielmehr stehen die hervorragendsten Vertreter des Liedes nach Schubert: Mendelssohn, Schumann, Löwe, Franz, Jensen, Rubinstein, Brahms nur neben aber nicht über Schubert. Ihnen verdanken wir die musikalische Erschließung einer großen Reihe von Gedichten, die Schubert noch nicht komponieren konnte, weil sie nach seiner Zeit gedichtet wurden, und nur in wenigen Fällen eine glücklichere Lösung, wo Schubert

Digitized by Google

ihnen vorangegangen (Mendelssohns „Suleika"-Lieder). Besonders wuchsen der Litteratur des musikalischen Liedes durch sie die dauernd als endgültige Interpretation anerkannten Kompositionen von Dichtungen Heines, Kerners, Eichendorffs, Chamissos, Rückerts und noch neuerer Dichter zu.

165. Weber und Spohr. Karl Maria von Weber hat zwar eine ganze Reihe Lieder geschrieben (87 für eine und 3 für 2 Singstimmen), doch sind von denselben nur die Kompositionen von einzelnen Nummern aus Körners „Leyer und Schwert" zu allgemeinerer Anerkennung gelangt, in denen Weber eine volksmäßige Weise traf (die bedeutendsten: „Du Schwert an meiner Linken", „Hör uns, Allmächtiger", „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", „Lützows wilde Jagd" u. a. sind aber für Männerchor geschrieben). Nur wenige der andern Lieder („Schlaf, Herzenssöhnchen") sind allgemein geschätzt. Eine gewisse Steifheit und an P. Schulzs „Lieder im Volkston" gemahnende allzugroße Einfachheit rangieren Webers Lieder noch durchaus in die vorschubertsche Periode. Auch Ludwig Spohr hat zwar eine größere Anzahl Lieder herausgegeben (9 Hefte mit zusammen 53 Liedern, sowie ein 10. Heft mit Violine und Klavier), kommt aber im ganzen über eine etwas weichliche Kantilene nicht hinaus und verliert sich oft zu sehr in kleinliche Detail. Am bekanntesten ist heute noch das Lied von der „Rose".

Beide Meister haben aber auf dem Gebiete der Oper die Liedkomposition ganz wesentlich bereichert und gehören da zu den ersten Repräsentanten der romantischen Richtung in der Musik. Die Größe Webers werden wir weiterhin zu würdigen haben; wie Hiller in seinen Singspielen das naive, so schuf Weber in seinen Opern das romantische Lied, gab überhaupt das Signal zu dem Hervorbrechen einer ganz neuen Litteratur von Instrumental- und Vokalmusik, der von Waldesduft, Elfenspiel und Märchenzauber belebten Musik.

166. Löwes Balladen. Wer denkt heute wohl ohne Hilfe eines Lexikons oder einer Tabelle, daß Karl Löwe, der 1869 gestorbene, zwei Monate älter als Franz Schubert war? und doch — obgleich Löwe Schubert um 40 Jahre überlebt hat, moderner als Schubert ist Löwe nicht. Löwes eigenartige Bedeutung liegt darin, daß ihn die Balladenkomposition ganz speziell anzog, und daß er für dieselbe bestimmte neue Gesichtspunkte fand, welche seither als Norm anerkannt werden. Löwe hat es verstanden, durch Festhaltung eines prägnanten Hauptmotivs, das er aber unter Umständen in der allerfreiesten Weise umbildet, in andere Tonart und Taktart, anderes Tempo und anderen Rhythmus bringt, bei aller Freiheit der Gestaltung der Musik im strengen Anschluß an die fortschreitende Handlung eine innere Einheitlichkeit zu erzielen, welche als musikalisches Aequivalent des Epischen gewürdigt wird. Ganz ähnlich, wie später Wagner in seine den Epen nachgedichteten Musikdramen durch die Beibehaltung aber mannigfache Umgestaltung charakteristischer Motive ein episches Element von außerordentlicher Wirkung gebracht hat, in welchem der Fortbestand und die Entwickelung der Geschlechter trotz des Untergangs der Individuen eine sinnlich faßbare Darstellung findet, so hat bereits Löwe das Bleiben und Wechseln, das Werden und Entwickeln ähnlich durch motivische Einheit darzustellen gewußt. Wenn auch nur in einzelnen Fällen

Digitized by Google

(Odins Meeresritt) dieses Gestaltungsprinzip sich vollständig enthüllt, so ist es doch als das eigentlich für die Löweschen Ballade Charakteristische zu betrachten, ja vielleicht kann man sogar sagen, daß Löwe enthüllt hat, was auch bei seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Balladenkomposition das unbewußt leitende innere Gesetz gewesen ist.

Karl Löwe ist am 30. Novbr. 1796 zu Löbejün bei Köthen geboren und starb am 20. April 1869 in Kiel; wie Schubert war er der Sohn eines nur an Kindern reichen Schullehrers, erhielt aber eine gute Schulbildung am Gymnasium der Frankestiftung zu Halle, und war in der Musik Schüler von D. G. Türk. Ein ihm von König Jerome ausgesetztes Stipendium zur Ausbildung seines musikalischen Talents verlor er durch die politischen Ereignisse und wandte sich daher zeitweilig der Theologie als Brotstudium zu, wurde aber bereits 1820 in Stettin als Kantor, Gymnasialmusiklehrer und 1821 als städtischer Musikdirektor angestellt. In dieser Stellung wirkte er, bis ihn 1866 ein Schlaganfall zwang, in Ruhestand zu treten. In jungen Jahren war Löwe selbst ein tüchtiger Sänger und wußte seine Balladen auf gelegentlichen Konzertreisen selbst vortrefflich zur Geltung zu bringen. Die Komposition seiner ersten Balladen „Edward" und „Erlkönig" fällt noch in die Zeit vor seiner Anstellung in Stettin. Außer seinen Balladen (von denen besonders noch „Heinrich der Vogler", „Archibald Douglas", „Der Nöck", „Tom der Reimer" und „Olaf" hervorgehoben seien), schrieb Löwe eine Reihe von Oratorien (von denen 3 a cappella gesetzt sind), auch fünf Opern (nur eine: „Die drei Wünsche" mit großem Erfolg 1834 in Berlin aufgeführt), einige Kammermusikwerke (3 Streichquartette) u. a. m. Als Lehrer dokumentierte er sich mit einer „Gesanglehre" (1834), „Klavier- und Generalbaßschule" und einer Anweisung zum Kirchengesang und Orgelspiel (1851). Seine Selbstbiographie gab K. H. Bitter heraus (1870). Vgl. H. Bulthaupt „Karl Löwe" (1898). 1896 wurde ihm ein Standbild in Löbejün errichtet.

167. Mendelssohn. Sehr richtig charakterisiert Aug. Reißmann in „Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung" (1861) den Unterschied des Verhältnisses Schuberts und desjenigen Mendelssohns zu den Dichtungen bezw. Dichtern (S. 183 f.): „Während Schubert der Phantasie des Dichters die unbeschränkteste Einwirkung auf seine eigene gestattet, daß sie dort neue, ihr ungewöhnliche Bilder erzeugt, wird die Phantasie Mendelssohns von der des Dichters nur erregt, und während Schubert seine eigene Individualität mit der des Dichters befruchtet, um sie reicher und glänzender, doppelgestaltig und von doppeltem Gehalt dann in die Erscheinung treten zu lassen, empfindet Mendelssohn die Individualität des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen, und zieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anzupassen. So sehen wir in Schubert ganz bestimmte Dichterindividualitäten musikalisch lebendig werden: Goethe, Ossian, Walter Scott, Wilhelm Müller, Heine — Mendelssohn setzte nur einzelne Lieder musikalisch um."

Digitized by Google

Diesem sehr treffenden Urteile ist kaum etwas hinzuzufügen. Thatsächlich hat die ausgezeichnete musikalische Schulung Mendelssohns dessen Eigenart zu einer derart abgeschlossenen Abrundung gebracht, daß alles, was er schreibt, in erster Linie voller und ganzer Mendelssohn ist. Eine gewisse Verwandtschaft der Gesamterscheinung Mendelssohns mit derjenigen Mozarts, ist schon öfter bemerkt worden; aber die Geschichte stellte Mozart in die Zeit der Entstehung des modernen Stils und machte ihn zu einem ihrer ersten Repräsentanten, Mendelssohn dagegen an das Ende der Periode der Klassiker, wo er nur die Bedeutung eines ihrer liebenswertesten Epigonen gewinnen konnte. Die Wohlgeordnetheit seiner Bildung und die Vollständigkeit seiner Beherrschung der Form hielt ihn fern von den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, neue Wege zu finden, und wenn wir trotzdem in ihm einen der Repräsentanten der Romantik auf dem Gebiete der Instrumentalmusik finden, so war doch auch das nur ein Ergebnis seiner Erziehung, eine Folge seiner umfassenden Litteraturkenntnis — er stand darin unter der Einwirkung Schuberts und Webers. Gewissermaßen verschmilzt in Mendelssohn daher Klassizität und Romantik aber in einer Mischung, bei welcher von der Romantik nicht viel mehr als ein leichter Schimmer übrig bleibt. Besonders gilt das für die Liedkomposition Mendelssohns. Im Chorliede, das er mit als einer der ersten in der neuen Epoche mit Glück kultivierte, konnte er neues geben, wenn er sich gab wie er war, und hat es gethan. Deshalb stehen seine 28 gemischten Quartette und auch seine 21 Männerchöre als Grundpfeiler der neu erblühenden Chorlyrik mit Recht in allgemeiner Wertschätzung.

168. **Schumann.** Als das vollendete Gegenbild Mendelssohns erscheint die eigenartige Natur Robert Schumanns. Auch bei ihm muß zwar konstatiert werden, daß er außer stande ist, etwa wie Schubert fremde Individualitäten getreu wiederzuspiegeln; auch Schumann giebt immer nur sich selbst. Aber seine Individualität ist nicht wie diejenige Mendelssohns durch eine allzu gute Schulung abgeschliffen. Mit ganzer Seele hängt Schumann den romantischen Idealen an, strebt bewußt nach neuen Ausdrucksformen und kämpft gegen alles an, was ihm Schablone und Regel dünkt. Ursprünglich nur Klavierkomponist, springt er mit fast rüpelhafter Grobheit mit seinen ersten Klavierwerken, Keulen schwingend gegen das Philistertum vor (Papillons, Davidsbündler); doch verraten schon seine Intermezzi op. 4 seine durch und durch lyrische und weiche Natur, die sich zunächst in einer größeren Zahl von Heften charakteristischer Klavierstücke immer deutlicher ausspricht. Erst mit seinem 24. Werke, dem „Liederkreis“ auf Heinesche Texte, betritt Schumann das Gebiet der Liedkomposition, also zu einer Zeit, wo seine berühmtesten und besten Klavierwerke bereits erschienen waren, (Kreisleriana, Kinderscenen, Karneval, Phantasiestücke, Novelletten); in die Zeit seines Brautstandes und jungen Ehestandes, die mittlere Zeit also seines Schaffens, gehören die besten seiner Liederhefte, die Myrten op. 25 (Texte verschiedener, darunter der „Nußbaum“ [Moser], die „Lotosblume“ [Heine] und „Widmung“ [Rückert]), der zweite Liederkreis, op. 39, auf Texte Eichendorffs, vielleicht des Dichters, dessen ganze Natur derjenigen Schumanns am vollkommensten entsprach, und der daher in Schu-

Digitized by Google

manns Liedern erst seine volle Bedeutung erlangte („Es war als hätt' der Himmel", „Übern Garten durch die Lüfte", „Dämmrung will die Flügel spreiten", „Es weiß und rät es doch keiner", „Dein Bildnis wunderselig", „Eingeschlafen auf der Lauer" 2c.); „Frauenliebe und Leben" op. 42 (Text von Chamisso), „Dichterliebe" op. 48 (Heine). Wenn Schumann besonders auch für Heines Lieder den rechten Ton traf, so macht sich auch hier die innere Verwandtschaft der Natur des Dichters mit der des Musikers mächtig geltend. Mit Meisterhand macht Schumann durch wenige einleitende Harmonien Stimmung und steigert den Klangzauber zu einer von ihm (bei Schubert) nur seltenen Höhe der Wirkung. Die ganze exaltierte Phantastik des Romantizismus hat in Schumanns Liedern den prägnantesten musikalischen Ausdruck gefunden; aber auch gegenüber Dichtern, die eine plastischere, mehr klassische Gestaltung erforderten, wie Goethe und von neueren Geibel, arbeitet Schumann in dem gleichen Geiste.

In der Balladenkomposition hat Schumann Löwe nicht überboten, steht aber doch mit einigen charakteristischen Werken neben demselben („Die Löwenbraut", „Die rote Hanne", „Die Kartenlegerin", „Belsazar", „Die beiden Grenadiere" u. a.). Das Chorlied erfuhr durch Schumann eine nicht unerhebliche Bereicherung, sowohl für gemischte Stimmen (Romanzen und Balladen), als für Männerstimmen und auch für Frauenstimmen. Als Mitbegründer einer neuen Form erscheint Schumann mit seinen Bearbeitungen von Balladendichtungen für Chor, Soli und Orchester: „Das Paradies und die Peri" und „Der Rose Pilgerfahrt", zu denen noch einige minder gelungene aus seiner späteren Schaffenszeit kommen. Einen Vorgänger hatte er auf diesem Gebiete in Mendelssohn, dessen „Erste Walpurgisnacht" aber nicht erzählend, sondern durchweg dramatisierend gehalten ist. Daß diese Art Werke noch rückwärts über Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" mit dem Oratorium zusammenhängen, wurde bereits bemerkt.

169. Proch. Kücken. Abt. Gumbert. Aus der großen Menge der Liederkomponisten — es dürfte kaum einen, überhaupt gedruckten Komponisten geben, der nicht wenigstens einige Hefte Lieder in die Welt gesendet hätte — erheben sich nur wenige zu einer Höhe, die sie in die Reihen der Großmeister des Liedes zu stellen berechtigt. Eine bedenkliche Verflachung der Liedkomposition, die einseitige Richtung auf gefällige Melodiebildung ohne tieferes Eindringen in den Gehalt der Dichtung, nimmt ihren Anfang mit den in Menge produzierten und wie ehedem die Klaviermusik der Pleyel, Wölfl, Gelinek u. s. w. vom großen Publikum günstig aufgenommenen Liedern von Karl Gottl. Reißiger (1798—1859), der als Hofkapellmeister in Dresden sein Leben beschloß. Wie die Opern und Kammermusikwerke Reißigers, sind auch seine Lieder heute ausnahmslos verschollen. Allmählich ereilt ein ähnliches Schicksal auch seine Nachfolger auf dem Wege dieser sozusagen „Salon-Liedkomposition" (denn diese deutschen Romanzen-Komponisten stehen auf gleichem Niveau mit den Salonkomponisten des Klaviers): Heinrich Proch (1809—1878), der lange Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien war; Friedrich Kücken (1810—1882), Hofkapellmeister in Stuttgart, von dessen Liedern einzelne noch nicht ganz vergessen sind; Franz Abt (1819—1885), Hofkapellmeister in

Digitized by Google

Braunschweig, der wenigstens in den Liedertafeln noch heute hohes Ansehen genießt, und Ferdinand Gumbert (1818—1896), der ursprünglich Opernsänger war, aber sich bereits 1842 ausschließlich der Liedkomposition und dem Gesangsunterricht widmete. Manche Namen wären diesen noch beizufügen; doch genügt der Hinweis auf diese vier zur Charakterisierung der Richtung und zur Kontrastierung der ernsten, auf das Große gerichteten Bestrebungen der Männer, welche den leichten Tageserfolg verschmähten. Nur wenig höher stehen die Lieder des s. Z. ebenso gefeierten Karl Fr. Curschmann (1805-41.)

170. Robert Franz. Da hebt sich denn gleich die spröde Natur Robert Franzs ganz besonders auffällig ab, dessen distinguierte Melodik und gewählte Harmonik im Gewande einer dem intensiven Studium der Werke Bachs und Händels entsprossenen Kontrapunktik ihn nicht nur weit wegrückt von den Dienern der leichtgeschürzten Muse, sondern ihm auch unter den besten Meistern eine Sonderstellung zuweist.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle a. S. geboren und starb 24. Okt. 1892 daselbst. Sein Vater hieß eigentlich Knauth, legte aber diesen Namen mit königlicher Erlaubnis 1847 ab und nannte sich Franz. Nachdem er der strengen Schule Friedrich Schneiders in Dessau entwachsen, ging Franz nach Halle zurück, wurde 1839 zunächst Organist der Ulrichskirche und später Dirigent der Singakademie und Universitäts-Musikdirektor. Keine geringeren als Robert Schumann und Franz Liszt wiesen zuerst auf Franzs Bedeutung als Liederkomponist hin. Leider ereilte ihn das Schicksal Beethovens: Taubheit im besten Mannesalter, und bereits 1868 war er gezwungen, seine Anstellungen aufzugeben. Außer wenigen kirchlichen Kompositionen hat Franz nur Lieder (250) und Chorlieder geschrieben, von denen viele als mustergültige Fassungen von Edelsteinen der Dichtung dauernd eine wertvolle Bereicherung der Litteratur bedeuten. Große Verdienste erwarb sich R. Franz durch seine Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Kompositionen. Eine ausführlichere Biographie Franzs schrieb R. von Prochaska (1894).

171. Jensen. Eine mehr weiche Grundstimmung weisen die Kompositionen Adolf Jensens auf, die wohl in einer zarten körperlichen Organisation mitbegründet war. Ein Brustleiden machte dem Leben des am 12. Jan. 1837 zu Königsberg i. Pr. geborenen Künstlers bereits am 23. Jan. 1879 ein Ende. Nach kurzer Lehrthätigkeit an Tausigs Klavierschule in Berlin, lebte Jensen seiner wankenden Gesundheit wegen seit 1870 in Graz und zuletzt in Baden-Baden. Auch Jensen ist hauptsächlich Liederkomponist, hat aber eine Anzahl sehr geschätzter Klaviersachen, besonders im kleinen Genre, geschrieben, sowie ein Oratorium „Jephthas Tochter" und eine (nicht aufgeführte) Oper „Turandot". Unter seinen Liedern ragen hervor die Kompositionen des Chamissoschen Cyklus „Thränen" (mit dem Titel „Dolorosa" op. 30, ein Gegenstück zu Schumanns „Frauenliebe und Leben") und die Kompositionen Scheffelscher, Geibelscher und Heysescher Lieder.

172. Rubinstein. Anton Rubinsteins Bedeutung liegt zwar in erster Linie auf pianistischem Gebiete, wo er eine der allerhervorragendsten

Digitized by Google

Franz Schubert

Franz Peter Schubert,

geb. 31. Jan. 1797 in Lichtenthal bei Wien,
gest. 19. Nov. 1828 in Wien.

Digitized by Google

Rob Franz

Halle d. 15? Kwiecy 80

Robert Franz,

geb. 28. Juni 1815 in Halle a. Saale,
gest. 24. Okt. 1892 daselbst.

Digitized by Google

Persönlichkeiten war und selbst einem Liszt gegenüber eine Position zu behaupten vermochte. Der Komponist Rubinstein gipfelt aber vielleicht doch in seinen Liedern. So große Anstrengungen er gemacht hat, noch mehr als Komponist, denn als Pianist anerkannt zu werden, die Mehrzahl seiner Werke hat es nur zu vorübergehender Anerkennung gebracht. Seine Opern wurden mit Ausnahme von „Feramors", die sich dank ihren Ballettnummern zugkräftiger zeigte, stets nach nur wenigen Aufführungen wieder beiseite geschoben; auch seine Symphonien vermochten nicht, festen Fuß zu fassen und nur einige Kammermusikwerke erfreuen sich wegen eines gewissen leidenschaftlichen Zuges besserer Wertschätzung (Trio B-dur, Cellosonate D-dur). Dagegen sind eine stattliche Reihe seiner Lieder im besten Sinne populär („Es blinkt der Tau", „Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Kur", „Der Asra").

Anton Rubinstein ist am 28. November 1830 zu Wechwotynez in Podolien geboren und starb 20. November 1894 zu Peterhof; sein Vater war Bleistiftfabrikant und in der Lage, ihm eine vortreffliche Erziehung angedeihen zu lassen. Seine Lehrer waren Villoing in Moskau und später Dehn in Berlin. Von den beiden Brüdern Anton und Nikolaus galt der letztere ursprünglich als der speziell für Komposition beanlagte, während Anton bereits mit 10 Jahren als Pianist auftrat. 1858 wurde derselbe Hofpianist und Konzertdirektor, übernahm 1859 die Leitung der russischen Musikgesellschaft und begründete 1862 das Petersburger Konservatorium, dessen Direktor er bis 1867 blieb. Von 1868 ab gab er aber alle Stellungen auf und lebte nur noch der Komposition und seinen Konzertreisen, nur 1887—90 war er nochmals Direktor des Konservatoriums. Die kraftvolle impulsive Natur Rubinsteins prägte sich in seiner Virtuosität individuell aus und spiegelt sich auch in seinen Liedern wieder, erwies sich aber in seinen größeren Werken als einer abgeklärten und wohlerwogenen Formgebung hinderlich.

173. Brahms. Wie Robert Franz hat auch Johannes Brahms sich durch sein ganzes Leben in das Studium älterer Meister vertieft; aber er machte nicht bei Händel und Bach Halt, sondern versenkte sich auch in den Geist der Liedkomposition des 16. Jahrhunderts. Da aber Brahms mit seinen Erstlingskompositionen bei Schumann einsetzte und aus einem echten Romantiker erst ganz allmählich mehr und mehr ein Klassizist wurde, so vollendete er bewußt einen Abklärungsprozeß, in welchen Rubinstein niemals eingetreten ist. Was das für seine Instrumentalmusik zu bedeuten hatte, werden wir weiterhin zu würdigen haben; für Brahms, den Liederkomponisten, bedeutete es ein Schöpfen aus dem Borne des Volksliedes, eine starke Aufnahme von naiven Elementen und eine Abstreifung gewisser Stereotypitäten der modernen Faktur mit ihrem vielleicht allzu abgeklärten, harmonischen Wesen. Gewisse Wendungen, die der Musik vor dem gänzlichen Untergange der Kirchentöne eigen sind, tauchen bei Brahms in ganz veränderter Umgebung und Fassung wieder auf — man könnte sagen, sie repräsentieren ein Stück musikalisches Mittelalter, auf das die Komponisten vor ihm noch gar nicht gekommen waren, ein Analogon zu der Umdichtung mittelalterlicher Dich-

Digitized by Google

tungen durch die ersten Romantiker: in diesem Sinne könnte man Brahms den musikalischen Romantiker par excellence nennen. Ohne Zweifel hat Brahms damit der modernen Kompositionstechnik einen Anstoß zur Fortentwicklung nach einer ganz neuen Richtung gegeben, und schon heute kann man sagen, daß er Nachfolge findet. Was bei Liszt und Wagner, auch bei Edward Grieg (vgl. Nr. 84), als gelegentlich verwandtes Mittel der Charakteristik (Altkirchlichkeit, Nationalismus) hervorgeholt wird, erscheint bei Brahms als Wiedergewinnung eines verlorenen und vergessenen Terrains, als Bereicherung des gesamten, allgemeinen musikalischen Ausdrucksvermögens. Diese nicht künstlich gemachten, sondern aus dem Schatze eines reichen, durch die ältere Vokalmusik befruchteten Empfindens heraus mit feinem künstlerischen Instinkt gehandhabte Entfernung der Harmonik Brahms' von dem allzu offen und glatt kadenzierten modernen Wesen eignet zwar seinem gesamten Schaffen, hat aber besonders für seine Vokalkompositionen und nicht zuletzt für seine Lieder bedeutende Resultate ergeben. Nicht die von Fétis theoretisch aufgestellte und von Wagner, Liszt und anderen neueren praktisch versuchte Aufhebung des Tonartbegriffs, sondern die Wiederauffindung der im grellen Tageslichte der stereotypen Ganz- und Halbschlüsse der Faktur des 18.—19. Jahrhunderts verschwundenen Mezzotinten der vorbachischen Zeit ist die größte Bereicherung, welche die Harmonik in unserer Zeit erfahren hat. Es wird voraussichtlich noch einige Zeit dauern, bis dieser wiedergewonnene Besitz ganz in das Gemeingefühl übergegangen ist. Daß aber Brahms die Alten nicht kopiert, sondern verstanden hat, beweist ein Vergleich selbst derjenigen Tonsätze, in denen er ihnen am nächsten steht, der mehrstimmig gesetzten Volkslieder etwa mit im Stile der alten Vokalkomponisten geschriebenen Motetten A. E. Grells. Der Schleier, welcher sich durch diese Neuerung der Harmonik über Brahms' Werke legt, verleiht denselben einen durchaus eigenartigen Reiz. Das dunkle, melancholische Kolorit derselben beruht zum guten Teil in dieser Art Renaissance einer Kunst vergangener Zeiten. Daß aber Brahms um die Wiedergewinnung dieser Wirkungen nichts aufgegeben hat, lehrt ein Blick sowohl auf seine Melodiebildung als seine Rhythmik und — seine Klavierbehandlung. Brahms ist schwer, sehr schwer, und nur ein energisches Eindringen in die Rätsel seiner Art, sich auszusprechen, vermag den Gehalt seiner Werke ganz zu erschließen.

174. Franz Liszt. R. Wagner. Richard Strauß. Hugo Wolf. Peter Cornelius. Nach dem soeben über Brahms gesagten ist der merkwürdige Unterschied zwischen seinen Liedern und den mit den modernsten Mitteln arbeitenden Liszts, Wagners, Strauß und Wolfs wohlverständlich. Liszt geht in erster Linie in der Illustrierung des Wortinhalts durch tonmalerische Mittel über seine Vorgänger hinaus und gelangt damit bald an die Grenze der Möglichkeit, d. h. bis zur Zerstörung des einheitlichen Charakters des Liedes. Von Wagner haben wir nur wenige Lieder von ausgezeichneter Wirkung, einige ausdrücklich als Vorstudien zu Tristan bezeichnet, in denen dieselbe Steigerung der Spannung durch Dissonanzenschiebungen und gehäufte Vorhaltsbildungen herrscht, die für die Tristanmusik im allgemeinen charakteristisch ist. Richard Strauß

Digitized by Google

Lieder wirken besonders durch gesteigerte sinnliche Glut, Farbenpracht der Klavierbehandlung und Leidenschaftlichkeit der Melodiebewegung. Eine Bereicherung der Harmonie wird man in ihnen nicht finden wollen. Und das gilt auch für die Lieder Hugo Wolfs, in welchem manche einen neuen Großmeister des Liedes erblicken. Doch wird erst eine kommende Zeit über diese Fragen ihr Urteil zu sprechen haben. Betonen möchte ich nur, daß das Lied unter den Händen der Programmmusiker und Opernkomponisten seinen intimen Charakter immer mehr einbüßt. Eine Ausnahme macht Peter Cornelius (1824 bis 1874), der die echte Liedlitteratur mit einigen wirklich hochbedeutsamen Gaben bereichert hat („Weihnachtslieder", „Brautlieder" und einzelne andere verstreute).

XI.

Die Romantik in der Instrumentalmusik.

175. Das Romantische in der Musik. Trotz aller Versuche einer knappen Begriffsbestimmung des Wesens des Romantischen hat eine solche nicht recht gelingen wollen und auch ich hoffe nicht, dieselbe zu vollenden. Die Schwierigkeit des Problems liegt wohl in der Unbestimmtheit der Ziele der ganzen Bewegung, die ja kein eigentliches Programm hatte und mehr in der Negierung der gegenwärtigen Kunst als der Anstrebung bestimmter anderen Ideale bestand. Als wesentliches Charakteristikum ist deshalb wohl die Abwendung von allem Alltäglichen, Prosaischen, Selbstverständlichen festzuhalten, das bewußte Aufsuchen des Fernliegenden, das nicht wirklich zu erreichen, sondern nur zu ahnen, in der Phantasie zu verwirklichen ist und darum eine der Wirklichkeit nicht ganz entsprechende Darstellung findet. Deshalb verwischen sich auch für die Romantik die Unterschiede des Historisch-Wahren und des Märchens, der Sage, Legende, und auch wo die Romantik ihren Flug nicht in ferne Zeiten, sondern in ferne Lande nimmt, läßt sie der Phantasie freieſtes Spiel und wird zum Märchen. Das Sehnen nach dem Uebernatürlichen, das Heraustreten aus dem Geleise des gewohnten Daseins mit seinem kleinlichen feststehenden Detail ist schließlich das, was etwa als treibende Kraft definierbar bleibt. Das ist aber freilich nicht etwas, das die Romantiker erst gebracht haben; es tritt nur bei ihnen auffällig in den mannigfaltigsten Ausdrucksformen in die Erscheinung. Noch möchte ich darauf hinweisen, daß die Romantik geflissentlich das klassische Altertum ignoriert, offenbar darum, weil durch mehrere Jahrhunderte der Renaissance und immer mehr sich verbreiternder archäologischen Studien diese Epoche der Weltgeschichte zu klar umrissen dastand oder dazustehen schien. Es ist nur natürlich, daß heute, nachdem auch die Geschichte des Mittelalters mit annähernd gleicher Gründlichkeit klargestellt ist, diese Unterscheidung hinfällig geworden ist oder immer mehr hinfällig wird; das Dunkel des Mittelalters hellt sich mehr und mehr auf und das Altertum erscheint doch nicht so offen zu Tage liegend, daß der Phantasie nicht auch in ihrem Bereiche ein weiter

Digitized by Google

Spielraum bliebe. So verliert das Romantische mehr und mehr seinen beschränkten Charakter und löst sich in ein Allgemeineres auf, das auch die Abgrenzung der Periode der Romantik nach rückwärts mehr und mehr in Frage stellt. Schon heute will es uns bedünken, daß doch auch die Schöpfer des Musikdramas zu Ende des 16. Jahrhunderts echte Romantiker waren. Und zuletzt stellt sich heraus, daß ähnliche Wellen der Steigerung des phantastischen Elements in der Kunst, denen eine Wiederglättung zum Klassizismus der besonnenen Verarbeitung neu errungener Darstellungsmittel folgte, sich wiederholt eingestellt haben. Daß die große Welle der modernen Richtung in der Musik mit ihren Anfängen mindestens auf Haydn und seine Vorläufer, schließlich aber sogar auf die Schöpfer der Monodie um 1600 zurückläuft, ist aus unserer Darstellung leicht zu erkennen. Das was man in engerem Sinne Romantik nennt, erscheint deshalb mehr wie eine tanzende Schaumkrone dieser Welle, denn als eine selbständige Welle.

176. Beethoven als Romantiker. Einen Strich zwischen Beethoven und die Romantiker Weber und Schubert zu ziehen, von denen der eine sogar kurz vor, der andere nur anderthalb Jahre nach Beethoven starb, wäre weniger aus äußeren chronologischen als aus inneren Gründen falsch. Denn der letzte Beethoven hat ganz gewiß alle Kennzeichen der echten Romantik, freilich nicht in ihren süßlich-sentimentalen, aber in ihren herbsten erhabenen Formen. Wenn einer der Komponisten des beginnenden 19. Jahrhunderts aus dem eingefahrenen Geleise herausdrängt, so gewiß Beethoven. Aber nicht nur die gewaltige Weitung der Formen bis zur Zersprengung in einzelnen Fällen, wie z. B. dem Cis moll-Quartett kennzeichnet Beethoven als Romantiker. Auch das für die Romantiker charakteristische Schwelgen im Klangzauber und das Hinneigen zur Kleinmalerei, zur liebevollen Ausführung kleiner phantastischen Bildchen von exquisitem Reiz nimmt von Beethoven so recht eigentlich seinen Anfang, sogar schon in den einer ziemlich frühen Zeit angehörigen Bagatellen op. 33 und Variationen op. 34 (F dur), mehr aber in den Sonaten op. 54 (F dur), op. 78 (Fis dur), op. 90 (E moll); ganz besonders bildet aber die Sonate op. 101 (A dur) den ganzen Schumann vor — und nun gar die Phantasie op. 77, die Bagatellen op. 119 und 126, die As dur-Sonate op. 110 — das alles ist blühendste Romantik, an welche die Nachfolger nur anzuknüpfen brauchten und thatsächlich anknüpften.

177. Schuberts Instrumentalkompositionen. Wenn man gleichwohl Beethoven nicht den Romantikern, sondern den Klassikern beizählt, so geschieht das mit Recht wegen der exceptionellen Größe seines Genies und seiner Leistungen, welche ihn zum Abschlusse einer vorausgehenden Entwickelung macht, was nicht verhindert, daß er zugleich nach neuen Richtungen hin anregend und vorbildlich wurde. Die gesamte Romantik ist in diesem Sinne Beethoven-Epigonentum, hat aber im engeren Kreise ihre selbständige Bedeutung und ihren hohen ästhetischen Wert. Schubert, der als Liederkomponist Beethoven überragt und überhaupt die erste Stelle einnimmt, tritt als Instrumentalkomponist gegenüber dessen gewaltigen Leistungen sicherlich in Schatten. Und doch wer könnte sich dem eigenartigen Zauber entziehen, den seine Impromptus und

Digitized by Google

Moments musicaux, seine F moll-Phantasie, sein Divertissement à l'Hongroise, seine Charaktermärsche, auch einzelne seiner Klaviersonaten (besonders die beiden in A moll op. 42 und op. 143, sowie die tief elegische letzte in B dur), seine besten Quartette, seine beiden großen Trios, das Streichquintett op. 163 und das Klavierquintett op. 114 ausüben? Ueberall fühlt man den Großmeister des Liedes durch, der stets die mannigfaltigsten Abtönungen der Empfindung in der Gewalt hat und durch ein Wort zur Hervorzauberung eines neuen Bildes angeregt wird. Die von den großen verdienten Meistern des 18. Jahrhunderts voll ausgebildeten Formen der Themenordnung sind längst eine selbstverständliche Sache und werden ohne Mühe eingehalten oder auch nach Beethovens Vorgange von überreichem Inhalte überflutet; die natürlichen Wege der Modulation, nach welchen noch das 17. Jahrhundert in rührender Unbehilflichkeit suchte, sind durch den Gebrauch eines Jahrhunderts fast stereotyp geworden und werden in übermütiger Laune oder aus wirklichem Bedürfnis stärkeren Ausdrucks öfter verleugnet und auch die Fortsetzung der Beethovenschen Kleinkunst der figurativen Ausgestaltung führt auf immer neue Bildungen. Die auffallende plötzliche Bereicherung der Harmonik, welche Schubert besonders in den Folgen konsonierender Harmonien zeigt (Franz Liszt knüpft darin direkt an ihn an), ist unzweifelhaft auf seine Lieder zurückzuführen, in denen dieselben Erscheinungen direkt durch das Bedürfnis, den Text voll und ganz zu interpretieren, hervorgerufen werden. Ueberhaupt wird man Schuberts Instrumentalwerke, auch seine beiden herrlichen Symphonien, in ihrem Abstande von denen Beethovens nur ganz verstehen, wenn auch den Unterschied nicht bestimmt in Worten formulieren können, wenn man Schubert in erster Linie als Liederkomponisten betrachtet; seine Instrumentalmusik ist thatsächlich durch seine Lieder befruchtet, strahlt im Wiederscheine seiner Lieder. Ich möchte aber diese Bemerkung nicht im allzu buchstäblichen Sinne verstanden wissen — eine Gefahr, die darum nahe liegt, weil Schubert wirklich eine Anzahl seiner Liedermelodien auch in seinen Instrumentalwerken verarbeitet hat (Wanderer-Phantasie, Forellenquintett, „Der Tod und das Mädchen" [im D moll-Quartett]) und andere wenigstens stark anklingen — sondern nur ganz allgemein als Durchtränkung seines instrumentalen Schaffens mit dem durch die Lyrik Goethes, Heines, Claudius u. a. gesteigerten Ausdrucksbedürfnis.

178. Weber und Spohr. Eine ähnliche Einwirkung der romantischen Elemente der Dichtung auf die Kompositionsweise ist auch für die Instrumentalwerke Webers und Spohrs anzunehmen, aber nicht auf dem Wege über das Lied, sondern vielmehr über die Oper. Wenn wir Weber den Vortritt vor Spohr lassen, obgleich er ein Jahr jünger ist als dieser, so berechtigt dazu in erster Linie die kurze Lebensdauer Webers, den Spohr um 23 Jahre überlebte, aber auch der noch bestimmendere Grund, daß Weber früher als Spohr den Boden der dramatischen Komposition betrat und von Anfang an unter dem Einflusse romantischer Elemente der Dichtung stand, während Spohr zunächst mit seiner Ausbildung als Violinvirtuose beschäftigt war und auch als Komponist sich zunächst der Litteratur seines Instrumentes widmete. Das Entscheidende für die Entwickelung der romantischen

Digitized by Google

Instrumentalkomposition war aber gerade das starke Eindringen sagenhafter, dämonischer Elemente in die Operndichtung, welches sogleich die ältesten dramatischen Arbeiten Webers bestätigen („Das Waldmädchen", 1800, „Silvana", 1802, „Rübezahl", 1804). Doch kam Spohr Weber mit seinem ersten großen Erfolge zuvor, nämlich der Oper „Faust" (1812 geschrieben, 1816 aufgeführt); auch Spohrs fernere Operntexte weisen das starke Vordringen des romantischen Elementes auf, teils in Gestalt der nationalen Sage („Alruna", schon 1808, „Der Berggeist", 1825), teils als Romantik des Wesens fremder, ferner Völker („Zemire und Azor", 1819, „Jessonda", 1823), und als Ritterromantik „Die Kreuzfahrer", 1845). Entscheidend für den Sieg der Romantik und für die Beeinflussung der Instrumentalmusik wurde aber Webers „Freischütz" (1821) mit seinem Waldeszauber und seinem Geisterspuk; nur ergänzend wirkte „Oberon" (1826) mit seinem Zusammenschluß der Ritterromantik mit dem Elfenspuk und seiner Meerespoesie, „Preziosa" (1820, Zigeunerromantik) und „Euryanthe" (1823, Ritterromantik, Geisterspuk). Außerhalb der Bühnenkomposition sowohl Webers wie Spohrs suchen wir freilich in den Werken beider vergebens nach einer stärkeren Ausprägung des romantischen Elementes in ihrer Musik. Spohrs Symphonien (Nr. 4 „Weihe der Töne", Nr. 7 „Irdisches und Göttliches Menschenleben", Nr. 9 „Die Jahreszeiten") und Ouvertüren („Macbeth") haben zwar charakteristische Ueberschriften, stehen aber doch durchaus auf dem Boden der Klassiker. Dagegen baute Weber mit seinen Ouvertüren, besonders denen zum Freischütz, Oberon und Euryanthe, unzweifelhaft die Brücke zur romantischen Instrumentalmusik außerhalb der Bühne. Die ausgesprochene tonmalerische Tendenz dieser Ouvertüren war zwar nichts Neues; Programmmusik ist ja beinahe so alt wie die Instrumentalmusik überhaupt (auch wenn wir von der Flötenphantasie des Sakadas über den Kampf Apollons mit dem Python [585 v. Chr.] absehen) und schon J. J. Fux und G. Ph. Telemann schrieben im Anfange des 18. Jahrhunderts auch Programmouvertüren für Orchester (Fux' Frühlingsmusik mit Nachtigall, Kuckuck und Wachtel, Telemanns Wassermusik mit spielenden Najaden, neckenden Tritonen, stürmendem Aeolus u. s. w. und Don Quichote-Musik mit Kampf gegen die Windmühlen, galoppierender Rosinante, bockendem Esel Sanchos u. s. w.). Vielmehr war das Neue an Webers Musik der dieselbe beseelende romantische Geist, die durch den Text inspirierte Bereicherung der Ausdrucksmittel, besonders die treffende Charakteristik des dämonischen Elements und der Waldespoesie mit Hörnern, rauschenden Blättern u. s. w.

179. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Konnten wir Mendelssohn als Liederkomponisten nur einen schmalen Lorbeer zuerkennen, so tritt er dagegen als eine epochemachende bedeutende Erscheinung hervor, wenn wir seine Instrumentalmusik ins Auge fassen. Wie der 18jährige Schubert mit dem Erlkönig, so steht der 17jährige Mendelssohn mit seiner Sommernachtstraum-Ouvertüre (1826) als fertiger Meister von vollendeter Eigenart da. Daß dieses Werk an die Elfenmusik des „Oberon" anknüpft, ist unverkennbar, aber ohne Anklänge frisch erfunden und in einem Fluß

Digitized by Google

strömt diese Märchenmusik dahin, ohne Prätension besonderer Bedeutsamkeit im einzelnen und doch den vortrefflich gelungenen Grundton meisterlich wahrend. Neben die Sommernachtstraum-Musik (die anderen Nummern sind erst 1841 geschrieben) stellen sich als gleichwertige Repräsentanten der instrumentalen Romantik die Ouvertüren „Hebriden" (Fingalshöhle), „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Das Märchen von der schönen Melusine". Freilich zeigt die Romantik Mendelssohns nirgends Nachtseiten, sein Geisterspuk erschreckt nicht, über allen diesen Werken liegt entweder der helle Sonnenschein oder doch das ruhige Licht des Vollmonds. Aber darum sind seine Gaben nicht minder dankenswert. Zu den genannten Orchesterwerken kommen zwei seiner Symphonien: die „schottische" (A moll) und „italienische" (A dur), als von demselben Geiste beseelt. Aber derselbe freundliche Schimmer liegt auch über seinen Klavierkonzerten und Kammermusikwerken und vor allem über seinen Solostücken für Klavier. Seine Lieder ohne Worte wurden gleich bei ihrem Erscheinen außerordentlich populär und haben sich dauernd in allgemeiner Beliebtheit gehalten, und wenn auch die Begeisterung für die glatte Mendelssohnsche Faktur durch Wagners „Das Judentum in der Musik" (1850) zeitweilig stark eingedämmt wurde, so hat doch die Folgezeit Mendelssohn wieder in der ihm gebührenden Stellung in der allgemeinen Wertschätzung restituiert. Mit den „Liedern ohne Worte" schuf Mendelssohn einen neuen Litteraturzweig, oder brachte wenigstens denselben zum erstenmal in umfassender Weise zur Geltung. Beethovens Bagatellen und Schuberts Moments musicaux, auch einige der Impromptus gehören zwar auch bereits dem Genre der lyrischen Stücke an, das schließlich sogar bis auf Rameau, Couperin und noch ältere Klaviermeister zurückgeführt werden kann. Aber der neue Geist, der aus diesen Tonpoesien spricht, die Scharfumrissenheit und detaillierte Ausführung dieser kleinen Bilder und die große Zahl derselben zog doch mit Recht das Interesse auf sich als eine neue für ihre Zeit charakterische Erscheinung. Da die Lieder ohne Worte nebenbei einen hohen pädagogischen Wert besitzen, der sie unter den „charakteristischen" und „Vortrags"-Etüden an erster Stelle rangiert, so ist deren dauernder Einfluß auf die Musikbildung außer Frage gestellt. Die Miniaturarbeit wurde zwar durch einige Nachfolger Mendelssohns auf diesem Gebiete gesteigert, aber dieselben stehen sämtlich auf Mendelssohns Schultern.

180. Mendelssohns Leben. Felix Mendelssohn-Bartholdy ist am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren und starb am 4. November 1847 zu Leipzig. Als Enkel des Philosophen und jüdischen Reformators Moses Mendelssohn und Sohn des 1812 nach Berlin übersiedelnden Bankiers Abraham Mendelssohn genoß er eine ausgezeichnete Erziehung. In der Musik waren Ludwig Berger und Zelter seine Hauptlehrer und förderten den frühreifen Knaben so schnell, daß Zelter ihn bereits 1824 feierlich zum Gesellen beförderte. Die einzigen Stellungen, die Mendelssohn bekleidet hat, waren die als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 1833—35 und die als Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig (seit 1835); bei der Bewerbung um die Direktion der Sing-

Digitized by Google

akademie als Nachfolger Zelters (1833) wurde ihm Rungenhagen vorgezogen. Friedrich Wilhelm IV. versuchte später, Mendelssohn als Hofkapellmeister nach Berlin zu ziehen, ernannte ihn auch 1842 zum Generalmusikdirektor, doch ließ es Mendelssohn bei einigen kurzen Besuchen als Gastdirigent bewenden, nur 1841—42 war er nach Berlin übergesiedelt. 1843 begründete Mendelssohn das Leipziger Konservatorium und wußte durch Heranziehung bedeutender Notabilitäten (1836 Ferdinand David als Konzertmeister, 1846 Moscheles als Klavierlehrer; Hauptmann wurde bereits 1842 Thomaskantor) Leipzig zum Zentralpunkte des deutschen Musiklebens zu machen. Mendelssohn war zeitlebens in inniger Freundschaft mit seiner Schwester Fanny verbunden; ihr Tod schmerzte ihn tief und er folgte ihr nach wenigen Monaten ins Grab. Mit Ausnahme der Oper, deren Gebiet er nur mit einem Jugendwerke betrat („Die Hochzeit des Camacho", 1825; das einaktige Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" gehört seinem Nachlaß an), hat Mendelssohn beinahe auf allen Gebieten der Komposition hochwertvolle Werke geschaffen. Seine beiden Oratorien „Paulus" und „Elias" (1836 bezw. 1846) sind die bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete und knüpfen, doch mit Modernisierung der Tonsprache, wieder bei Händel an; sein „Lobgesang" (op. 52), als 2. Symphonie gezählt, ist nach Beethoven der erste Versuch der Verbindung einer Symphonie und eines Chorwerks; die Psalmen und Motetten Mendelssohns gehören ebenfalls zu den gediegensten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete. Doch liegt der Schwerpunkt von Mendelssohns Schaffen zweifellos in seinen Instrumentalwerken. Eine Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns erschien unter der Redaktion von Jul. Rieth 1877 ff. bei Breitkopf und Härtel. Sein Leben beschrieben: Lampadius (1848), Ferd. Hiller (1874) u. a. Vgl. auch S. Hensel „Die Familie Mendelssohn" (1879, 3. Bd., 8. Aufl. 1895), sowie die gesammelten Reisebriefe Mendelssohns (5. Aufl. 1882) und sonstige „Briefe" (1863). Ein Standbild wurde Mendelssohn 1892 in Leipzig vor dem neuen Konzerthause errichtet.

181. Robert Schumann. In noch ausgesprochenerem Maße als Mendelssohn ist aber Robert Schumann der Repräsentant der Romantik auf instrumentalem Gebiete. Sein unruhiger, exaltierter Geist hieß ihn immer neue Ausdrucksformen für sein Empfinden suchen und mit einer Verschwendung sondergleichen schüttete er aus dem Füllhorn seiner Phantasie immer neue Ideen aus, sodaß besonders viele seiner Klavierstücke zu buntwechselnden kaleidoskopischen Gestaltungen werden, in denen die Menge der einander ablösenden Bilder die eingehende Durcharbeitung ersetzt. Im Gegensatz zu der klassizistischen Ruhe und Formvollendung Mendelssohns eignet Schumann eine gewisse Hast und gewaltsam fortstürmende Leidenschaftlichkeit; doch vermag er sehr wohl zur Kontrastierung eine selbst Beethoven überbietende Breite der Melodieführung von erhabenster Weihe zu entfalten, wenn auch nicht im Rahmen der größten Formen. Seine nach E. T. A. Hoffmanns „Kater

Digitized by Google

Murr" entworfenen, „Kreisleriana" überschriebenen Phantasiestücke (op. 16) sind vielleicht das vollendetste Stück instrumentaler musikalischen Romantik, das jemals geschaffen worden; ihnen möchte ich nur die Intermezzi op. 3, Phantasiestücke op. 12 und einzelne verstreute Stücke, wie die Fis dur-Romanze, das Abendlied u. s. w. an die Seite stellen und vielleicht ein paar seiner Novelletten (E dur, D dur). Im allgemeinen liebt Schumann, nur mit wenig Strichen gezeichnete Bildchen zu geben, und erreicht damit noch in einzelnen eine gewisse Abgeschlossenheit, wie in den Kinderscenen, auch selbst noch in den beiden Jugendalbums, verliert sich aber gar zu sehr ins Skizzenhafte in den „Papillons", „Davidsbündlern" und im „Karneval". Die späteren Klavierwerke Schumanns stehen an Prägnanz und Charakteristik gegen die seiner mittleren Lebenszeit zurück. Schumann ist in ähnlicher Weise wie Chopin mit dem Klavier verwachsen, und wo er auf dasselbe ganz verzichtet, wie in den Streichquartetten und auch teilweise in seinen Orchesterwerken, findet seine Phantasie nicht denselben vollendeten Ausdruck wie in den Klavierwerken, Kammermusikkompositionen mit Klavier und Liedern. Ein paar Klavierwerke von grandioser Anlage sind die Phantasie op. 17, die beiden Sonaten in G moll und Fis moll und die symphonischen Variationen op. 13 (Etudes symphoniques); auch die 6 Konzertetüden nach Kapricen von Paganini und die Tokkata op. 7 gehören zu den besten Werken Schumanns. Ganz besonderer Beliebtheit erfreuen sich wegen ihres Glanzes und Feuers das Klavierquartett op. 44 und Klavierquartett op. 47. Die 4 Symphonien Schumanns (B dur, C dur, Es dur, D moll), nebst der nur aus Ouvertüre, Scherzo und Finale bestehenden fünften leiden sämtlich an demselben Fehler, nämlich einer zu einförmigen, der feineren Durchgeistigung entbehrenden Instrumentierung; ihre Wirkung ist im Klavierauszuge eine bessere als in Orchesterbesetzung. Trotz einzelner hohen Schönheiten der Konzeption läßt daher ihre Beliebtheit allmählich nach. Dagegen bewahrt das Klavierkonzert seine volle Wirkung fortgesetzt und auch das zu wenig gespielte Konzertstück op. 92 (G dur) beweist, daß Schumann mit dem Orchesterapparate wohl zu schalten weiß, wenn er ihn um das Klavier gruppiert. In hoher Wertung steht auch fortgesetzt seine Musik zu Byrons „Manfred" und Goethes „Faust", während seine einzige Oper „Genovefa" (1848) trotz mehrfacher Wiederaufnahme sich nicht einzubürgern vermochte.

182. Schumanns Leben. Robert Schumann ist am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren und starb 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn. Seine früh sich zeigende Begabung für Musik wurde vom Vater, der Buchhändler war (gest. 1826), begünstigt; doch bestimmte sich Schumann, dem Wunsche der Mutter entsprechend, zunächst für das Studium der Rechte. Freilich wurde daraus nicht viel, weder in Leipzig 1828—29 noch in Heidelberg 1830, und endlich erlangte er die mütterliche Erlaubnis, sich ganz der Musik zu widmen. Sein Lehrer wurde nun Friedrich Wieck, dessen Tochter Klara 1837 seine Braut wurde, und Heinrich Dorn. Die Absicht, Klaviervirtuose zu werden, mußte Schumann aufgeben, da er sich eine Lähmung des Zeige-

Digitized by Google

fingers der rechten Hand zuzog. 1834 begründete er mit J. Knorr, L. Schunke und Fr. Wieck die „Neue Zeitschrift für Musik", und trat als lebhafter Verfechter des Fortschritts mit Aufsätzen und Kritiken auf. Doch erwies sich die Hoffnung, sich durch die Zeitung eine pekuniäre Existenz zu gründen, als trügerisch, auch eine versuchsweise Uebersiedelung nach Wien (1838) hatte kein besseres Resultat, und Schumann ging daher 1839 wieder nach Leipzig. Eine Anstellung am Konservatorium (1843) dauerte kaum ein Jahr und schon 1844 siedelte Schumann, der sich 1840 mit der in der Folge zur gediegensten Klavierspielerin ihrer Zeit entwickelnden Klara Wieck (geboren am 13. September 1819 zu Leipzig, gestorben am 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.) vermählt hatte, nach Dresden über. Auch dort gelang es ihm nicht, sich eine gesicherte Existenz zu gründen (doch dirigierte er seit 1847 die Liedertafel und seit 1848 einen eigenen Chorverein), sodaß er 1850 gern die Berufung als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf (als Nachfolger Hillers) annahm. Leider war ein Gehirnleiden, dessen erste Spuren sich schon lange bemerkbar gemacht hatten, inzwischen soweit fortgeschritten, daß er zu einer eigentlichen Entfaltung seiner Fähigkeiten in Düsseldorf schon nicht mehr kam und er im Herbst 1853 entlassen werden mußte. Am 27. Februar 1854 versuchte er, sich in einem Anfalle von Trübsinn im Rheine zu ertränken, und verlebte die beiden letzten Jahre in trauriger Umnachtung seines Geistes in der Anstalt des Dr. Richarz zu Endenich. Von hoher Bedeutung war Schumanns litterarische Thätigkeit; die „Neue Zeitschrift für Musik" bildete den thatsächlichen Ausgangspunkt der später im „Allgemeinen Deutschen Musikverein" kryställisierenden Agitation für eine „Neudeutsche Richtung". Schumanns geistvolle und in hohem Grade anregende Aufsätze und Kritiken erschienen später als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" (1854, 4. Aufl. 1891), Briefe Schumanns gaben heraus seine Witwe Klara Schumann (Jugendbriefe 1885), G. Jansen (1886). Vgl. auch H. Erler: „R. Schumanns Leben aus seinen Briefen" (1887), sowie die Biographien Schumanns von Wasielewski (1858, 3. Aufl. 1880) und Heinr. Reimann (1887). Eine Gesamtausgabe seiner Werke brachten Breitkopf und Härtel. Ein Denkmal von Donndorf auf seinem Grabe in Bonn wurde 1880 enthüllt; die Errichtung eines Standbildes in Zwickau steht bevor.

183. Frédéric Chopin. Schumann war einer der ersten, welche von allem Anfang an die Genialität Chopins erkannten (vgl. 138), dessen Don Juan-Phantasie op. 2 er mit begeisterten Worten in der Neuen Zeitschrift ankündigte. In welchem Grade sich Schumann durch Chopin sympathisch berührt fühlte, beweist neben zahlreichen andern Stellen in seinen Schriften auch die Aufnahme einer Nummer „Chopin" in seinen Karneval. In der That haben beide viel Verwandtes. Auch Chopin ringt nach stärkerem Ausdruck (besonders in seinen Scherzi und Balladen und der H moll-Sonate), entfernt sich weit von allem Konventionellen und lebt fortgesetzt in einer Welt gesteigerten Empfindens. Zu den schönsten Blü-

Digitized by Google

ten romantischer Musik zählen seine Nokturnen und seine Préludes. Eine vor ihm nicht versuchte Ausdehnung des chromatischen Wesens giebt seiner Modulation eine ganz individuelle Färbung. Durch seine Mazurken, Polonaisen, den Krakowiak und einige melancholische polnische Lieder wird er zum ersten Repräsentanten der in der nächsten Folgezeit schnell sich entwickelnden Strömung zu Gunsten der Ausbildung des spezifisch Nationalen in der Musik. Daß diese Strömung eine natürliche Folge des Romantizismus ist, bedarf nicht des Nachweises; aber sie ist eine Reaktion gegen die phantastischen Bilder, welche die ältere Romantik von fremden Völkern und Zonen ohne genauere Kenntnis von deren wahrem Wesen fingierte. Schon vor dem Polnischen war das Ungarische in der Musik als neues Reizmittel aufgetaucht (bei Haydn, stärker bei Schubert). Als nächstes gesellte sich nun das Skandinavische, zunächst in Gades Musik nur als neues Kolorit, in der Folge aber (bei Nordraak, Grieg, Svendsen, Em. Hartmann u. s. w.) als nachdrückliche Betonung gewisser nationaler Idiotismen.

184. Gade und die skandinavische Musik. Niels Wilhelm Gade, geboren am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen, gestorben daselbst am 21. Dezember 1890, hatte bereits mit seiner Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" op. 1 (1841) die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ehe er mit einem königlichen Stipendium sich 1843 nach Leipzig begab und sich mit Mendelssohn und Schumann befreundete. Nachdem er bereits mehrmals Mendelssohn vertreten, wurde er 1847 sein Nachfolger als Dirigent der Gewandhauskonzerte, ging aber 1848 nach Kopenhagen zurück (schleswig-holst. Aufstand) und übernahm die Leitung des Musikvereins zu Kopenhagen, welchen er zu hohem Ansehen brachte. Mit Vorliebe behandelte Gade nordische Vorwürfe, wenn auch nicht gerade immer skandinavische; er war einer der ersten, die Ossians Dichtungen näher traten (außer der genannten Ouvertüre auch mit dem Chorwerk „Comala"); die skandinavische Musik führte er ein mit seinen „Nordischen Tonbildern" und „Volkstänzen" (für Klavier), aber auch mit der Ouvertüre „Im Hochland", der Chorballade „Erlkönigs Tochter", und auch in seinen acht Symphonien spürt man den Hauch heimatlicher Luft (besonders in Nr. 4 B dur). Man thut unrecht, Gade als bloßen Epigonen Mendelssohns zu betrachten, er ist vielmehr eine Parallelerscheinung von ähnlichem Naturell, aber doch immerhin mit genügend starken individuellen Zügen, um ihn Mendelssohn zu koordinieren. Vgl. „N. W. Gade, Aufzeichnungen und Briefe", herausgegeben von Dagmar Gade (1893).

Unter den bewußten und intentionellen Vertretern der skandinavischen Musik nimmt Edward Grieg die erste Stelle ein, geboren am 15. Juni 1843 zu Bergen, Schüler des Leipziger Konservatoriums (1858—62), in seiner Richtung auf das Skandinavisch-Nationale besonders durch Richard Nordraak (1842—66) bestärkt. 1867 bis 1880 leitete Grieg einen Musikverein in Christiania, seit dieser Zeit lebt er nur der Komposition und hat seinen Wohnsitz teils in

Digitized by Google

seiner Geburtsstadt Bergen, teils in Leipzig und dem Süden. Von seinen Kompositionen fielen zuerst die beiden Violinsonaten op. 8 und 13 durch ihre eigenartige Harmonik und Melodieführung auf, und nur allzubald zog sich Grieg auf das spezifisch Skandinavische als seine Domäne zurück („Bilder aus dem Volksleben", „Norwegische Tänze" u. a. für Klavier, Orchestersuite „Aus Holbergs Zeit", Scenen aus „Olaf Trygvason", Musik zu Ibsens „Peer Gynt" (2 Suiten). Zu Griegs bedeutendsten Werken gehört sein Klavierkonzert A moll; doch waren eine Zeitlang auch einige Chorwerke („Vor der Klosterpforte", „Landerkennung") sehr geschätzt.

185. **Volkmann, Dietrich, Rietz, Bennett, Hiller, Reinecke, Rheinberger.** Glätte der Mendelssohnschen Faktur mit mehr oder minder Beimischung Schumannscher Rhythmik und etwas Chopinschem Aufputz wird nun die Signatur einer ganzen Reihe von fähigen Komponisten, die man unter die eigentlichen Romantiker nicht mehr rechnen kann, da sie nicht Neues mehr anstreben, sondern auf dem von den Hauptvertretern der Romantik vorbereiteten Boden Posto fassen und in deren Furchen säen. Zu diesen gehört zunächst Robert Volkmann, ein sehr respektabler Komponist, dessen D moll-Symphonie lange für eins der bedeutendsten Erzeugnisse der nachklassischen Zeit gegolten hat, doch jetzt allmählich verstummt. Volkmann ist zwar geborener Sachse (6. April 1815 zu Lommatzsch geboren), lebte aber seit 1839 in Prag, 1842—54 in Pest, dann vier Jahre in Wien und bis zu seinem Tode (30. Oktober 1883) wieder in Pest, zuletzt als Kompositionslehrer an der Landesmusikakademie. Es ist daher wohl verständlich, weshalb Volkmann halb und halb ein ungarisch-nationaler Komponist wurde und in seinen Werken ungarischen Weisen einen breiten Raum gewährte. Seine Kammermusikwerke, sein Cellokonzert, besonders aber seine drei Serenaden für Streichorchester und eine Anzahl Klavierwerke (Ungarische Skizzen, Visehrad) stehen mit Recht im Ansehen. Auch Albert Dietrich (geboren 28. August 1829) und Julius Rietz (1812—1877) müssen hier genannt werden als Repräsentanten der Schreibweise im Stile Mendelssohns und Schumanns; Dietrich wegen seiner D-moll-Symphonie und der Ouvertüre „Normannenfahrt", auch seiner Oper „Robin Hood", Rietz besonders wegen seiner Konzertouvertüre A dur. Ihnen ist anzuschließen der Engländer Sterndale Bennett (1816—1875), dessen Najadenouvertüre neben den Ouvertüren Mendelssohns einen guten Namen hat. Auch Ferdinand Hiller (1811—1885), der langjährige Leiter der Gürzenichkonzerte und des Konservatoriums zu Köln (seit 1858), stand mit seinen Kompositionen zeitweilig sehr in Ansehen (mehrere Opern, Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" und „Saul", weltliche Chorwerke, Psalmen, Symphonien, Kammermusikwerke, besonders aber viele Klavierwerke [Konzert Fis moll]). Als einer der letzten Zeugen der Mendelssohn-Epoche wirkt Karl Reinecke (geboren am 23. Juni 1824 zu Altona) noch heute in voller Geistesfrische als Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, nachdem er 35 Jahre den Dirigentenstab der Gewandhauskonzerte geführt. Fast noch vielseitiger als diejenige Hillers ist die Kompositionsthätigkeit Reineckes (3 Symphonien, 4 Klavierkonzerte, 8 Ouvertüren, mehrere Opern, Chorwerke mit Orchester und

Digitized by Google

mit Klavier [Märchendichtungen „Schneewittchen", „Dornröschen", „Aschenbrödel" u.a.], Kammermusikwerke, Lieder, Konzerte für Violine, Cello, Harfe u. s. w.). Wenn ich hier gleich Joseph Rheinberger, den hochangesehenen Münchener Kompositionslehrer, anschließe, der freilich die Mendelssohn-Schumann-Epoche nur als Kind miterlebte (geboren am 17. März 1839 zu Vaduz), so wird das keiner Entschuldigung bedürfen, da sein Schaffen, wenn auch durch stärkere Betonung des kontrapunktischen Elements ein wenig reaktionär angehaucht, doch mit demjenigen der letztgenannten Komponisten parallel geht. Mit seinen Chorwerken („Toggenburg", „Klärchen auf Eberstein", „Das Thal der Espingo" u. s. w.) steht er auf dem Boden Schumanns, auch mit seinen symphonischen Werken (Wallensteinsymphonie, Demetrius-Ouvertüre). Der Schwerpunkt seiner Thätigkeit liegt aber in seinen Orgelwerken (19 Sonaten, 2 Konzerte u. a.).

186. Franz Lachner. Eine ganz isolierte Stellung nimmt Franz Lachner ein, der noch in seiner Jugend mit Schubert befreundet war (geb. 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern), aber Wagner und Liszt überlebte (gest. 20. Jan. 1890 in München, wo er von 1836—1868 Hofkapellmeister war). Durch Zurückgreifen auf die um die Mitte des 18. Jahrhunderts antiquierte Form der Orchestersuite, deren Form er erweiterte (besonders durch viel weitere Ausführung der einzelnen Sätze) und durch, wenn auch etwas modernisierte, Wiederaufnahme des streng kontrapunktischen Stils und der Fugenarbeit knüpfte er sozusagen wieder bei Bach und Händel an und ragt so als eine ganz besondere Erscheinung wie aus einer andern Welt in die unsere hinein. Außer den sieben großen Orchestersuiten, welche den Schwerpunkt seines Schaffens bilden und später noch einmal wieder hervorgeholt werden dürften, stehen acht Symphonien, viele gediegene Kammermusikwerke, Opern, Messen, Psalmen 2c. Auch Lachner ist in gewissem Sinne doch ein Romantiker; doch stand er aber der buntgestaltigen Entwickelung der romantischen Bewegung in den Kompositionen seiner Zeitgenossen fremd gegenüber und wurde besonders durch das ihm unsympathische aufblühende Wagnertum aus dem öffentlichen Musikleben verscheucht.

187. St. Heller und Th. Kirchner. Speziell auf dem Gebiete der Klaviermusik fand Schumann noch zwei bedeutende Nachfolger in Stephen Heller (geb. 13. Mai 1813 zu Pest, gest. 13. Jan. 1888 zu Paris) und dem bisher noch nicht annähernd seinem Werte nach geschätzten Theodor Kirchner (geb. 10. Dezbr. 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz). Beide sind ausschließlich Klavierkomponisten, doch beide nicht eigentliche Virtuosen. Heller, Schüler A. Halms in Wien, trat wohl einige Zeit als Konzertspieler auf, setzte sich aber zunächst 1830—1848 in Augsburg und dann in Paris als Lehrer fest, befreundet mit Chopin, Liszt, Berlioz u. a., und stand mit der Oeffentlichkeit nur durch seine Kompositionen dauernd in Beziehung. Weitab von dem Gebiete der Salonmusik blühen und duften die Wald- und Feldblumen Hellers, hunderte von kleineren und größeren Klavierstücken, zum Teil in Schumannscher Weise mit Ueberschriften, die ihren Charakter verraten und wertvolle Winke für den Vortrag geben („Im Walde", „Nuits blanches", „Spaziergänge eines Einsamen" 2c.), zum Teil auch unter dem anspruchslosen Titel von Etüden.

Digitized by Google

Theodor Kirchners Musik hat noch gesättigtere Farben als diejenige Hellers, das Genre der Miniatur ist noch konsequenter durch Vermeidung alles und jedes an große Formen gemahnenden Passagenwerks durchgeführt und eine ganz eigenartige Klaviertechnik (weitgriffig mit Sprüngen in großen Abständen) unterscheidet Kirchners Kompositionen von denen aller andern Klavierkomponisten. Die Gesamtzahl der Werke Kirchners beträgt nur wenig über 100, doch enthalten einzelne derselben mehrere Dutzend solcher Miniaturen. Kirchners Stücke sind das Intimste, was auf dem Gebiete der Klaviermusik überhaupt produziert worden ist; dieselben erfordern, um genossen zu werden, eingehendstes Verständnis des Details und für den Vortrag minutiös durchgebildeten Ausdruck.

188. **Die Programmmusik.** Unsere bisherige Darstellung ist nicht dazu angethan, darauf hinzuleiten, daß die sogenannte Programmmusik die Gipfelung der gewaltigen Entwickelung bildete, welche der Instrumentalsatz seit seinen bescheidenen Anfängen zu Anfang des 17. Jahrhunderts bis in die Zeit Beethovens durchmachte. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, die Ueberzeugung zu erwecken, daß die freie Aussprache eines bedeutenden Empfindungsinhaltes in der Form des Beethovenschen Stils ein weit höher stehendes Ideal vorstellt, als die noch so vollendete Illustration eines poetischen Vorwurfs mit tonmalerischen Mitteln. Die Fähigkeit der Musik außer der direkten Wiedererzeugung des Empfindungsverlaufs, dessen Ausdruck sie ist, bestimmte Associationen zu erwecken, ist schon lange vor der Zeit der „Programmmusik" erkannt und vor allen seit lange in der mit dem Dichterworte direkt verbundenen Musik seit langer Zeit ausgebeutet worden. Das Zerreißen des Tempelvorhangs während der Kreuzigung (in Bachs Matthäuspassion), das „Es werde Licht" (in Haydns Schöpfung, die ja mit echter darstellenden Musik durchsetzt ist), sind keine vereinzelten Erscheinungen in der Litteratur; Kuhlaus biblische Sonaten (Davids Kampf mit Goliath), Seb. Bachs Capriccio auf die Abreise seines Bruders (wie Spitta gewiß mit Recht annimmt, nicht seriös gemeint), sind schon vollauf durchgeführte Programmkompositionen, bilden aber gewiß keine Lichtpunkte in einer noch im Dunkeln tappenden Zeit. Der Wachtelschlag in Fux' Frühlingsmusik und in Beethovens Pastoralsymphonie sind wohl naive Einfälle, amüsante Quiproquos, welche für einen Moment an die Stelle der Stimmung ein Einzeldetail dessen setzen, was die Stimmung erzeugt, aber ganz gewiß nicht Höhepunkte der Kunstleistung. Diese äußerlichen Seiten der Programmmusik, die Tonmalerei, die direkte Nachbildung des Hörbaren und die analoge Nachbildung des Sichtbaren, nehmen auch alle einen durchaus inferioren Standpunkt ein gegenüber der direkten Mitteilung des Seelenlebens durch die beredte Sprache der Töne; man thut darum auf Seite der Verfechter des Prinzips gut, auf diese Leistungen nicht das Hauptgewicht zu legen, vielmehr zu betonen, daß Charakterzeichnung, musikalische Darstellung von Seelenkämpfen u. dgl., die höher stehende Aufgabe der Programmmusik sei. Aber der Fehlschluß bleibt, daß diese Bilder des Seelenlebens dadurch einen höheren Kunstwert bekommen sollen, daß sie der Kom-

Digitized by Google

ponist aus seiner eigenen Seele in diejenige eines Dritten verlegt: man müßte denn annehmen, daß sie dadurch für den Hörer ein Interesse bekommen, das sie sonst nicht in gleichem Maße hätten: das läuft aber auf ein Armutszeugnis für den Komponisten hinaus. Oder soll der Hörer helfen, und aus seinem Verständnis für das Seelenleben des Helden, dessen Darstellung das Werk gewidmet ist, mehr in die Komposition hineinhören, als darin steckt? Fürwahr, die Spekulation ist vielleicht unter Umständen so übel nicht. Manche Faust-, Lear-, Hamlet-Musik mag durch die Phantasie eines mit der Dichtung vertrauten Hörers größer gehört werden als sie ist.

Es war eine ganz unausbleibliche Wirkung der Romantik, daß sie in höherem Maße das Augenmerk der Komponisten auf die Fähigkeit der Musik lenkte, bestimmte Associationen zu wecken; wieviel dabei Konventionelles, auch Gewöhnung durch die jüngste Vergangenheit mit unterlief, soll nicht näher untersucht werden. Nur ein Beispiel: Waldesstimmung durch Hörnerklang zu erzeugen, ist eigentlich nur für eine Zeit und eine Hörerschaft möglich, welche Parforcejagd mit Hornsignalen kennt; heute kennen wir diese Art von Waldpoesie nur noch durch die Dichter und Komponisten. Aber das gehetzte Wild? würde nicht seine Mitvorstellung den gewollten Eindruck in vielen Fällen gänzlich vernichten? und doch sind die Hörner eigentlich nur dazu in den Wald gebracht. Auch der Schalmei blasende Schäfer ist nur noch eine Legende. Niemand wird freilich darum dem Romantiker, dem es ja um Erzeugung der nüchternen Gegenwart fremder Bilder zu thun ist, einen Vorwurf daraus machen können, daß er vergangene Zeiten durch solche Associationen heraufbeschwört. Die Verwandtschaft dieser Darstellungsmittel mit der Oper, überhaupt der dramatischen Darstellung, liegt auf der Hand: sie sind nicht direkter Ausdruck der Stimmung, sondern Mittel der Erzeugung der Stimmung treten als Faktoren in die künstlerische Gestaltung ein.

Vom großen Publikum eine Abwägung und genaue Wertung dieser heterogenen, in der „darstellenden" Musik verquickten Elemente zu fordern, wäre unbillig; die Erfahrung hat aber gelehrt, daß gerade das große Publikum sich gegenüber diesen, auf zum Teil prekären Schlüssen beruhenden, übertragenen Anwendungen sehr skeptisch verhält; das Interesse für dieselben beschränkt sich vielmehr auf einen Bruchteil der höher gebildeten und speziell musikverständigen Hörer. Deshalb hängt es lediglich von diesen selbst ab, die Verwirrung in den Ansichten von dem Werte der absoluten und der Programmmusik zu beseitigen durch Vertiefung des Verständnisses für die reine Musik, die unmittelbarer Empfindungsausdruck ist. Die Redensart, daß Musik, die nicht etwas bedeute, leere Spielerei sei, ist zwar alt und verbraucht; aber sie enthält die große Wahrheit, daß wer nichts Bedeutendes zu sagen hat, lieber schweigen soll. Die darstellende Musik kann aber bis zu einem gewissen Grade wirklich auch den Gaben eines Komponisten, der aus dem Schatze seines eigenen Seelenlebens nichts von Belang zu geben hat, den Schein der Bedeutsamkeit verleihen: daß dieselben aber einem geläuterten Empfinden als Pose erscheinen müssen, ist gewiß natürlich. Die Programmmusik ist unter den Händen eines in ehrlicher Begeisterung strebenden Künstlers eine

Digitized by Google

Kunstgattung, deren Berechtigung wenn auch nicht an erster, so doch an zweiter Stelle außer Frage steht, aber sie bringt die Gefahr, daß Unfähige sich über die Stärke ihrer eigenen Begabung täuschen, und andere mit ihren gemachten und erlogenen Produkten dupieren.

Ehrliche Begeisterung beseelte gewiß den Mann, welcher die Programmmusik in unserem Jahrhundert auf den Schild erhob: Hector Berlioz.

189. Hector Berlioz. Um die Zeit, wo die durch Schubert, Weber und Spohr inaugurierte romantische Richtung der Instrumentalmusik den Geschmack umzubilden begann, dieselbe Zeit, wo das Virtuosentum in Paganini und Liszt seine Gipfelung erlebte, Mendelssohn auftauchte und Chopin von Wien nach Paris wanderte, trat in Paris, der Stadt, in welcher das Musikleben damals am stärksten brandete, der junge Berlioz mit einem Bürgers Leonore an spukhafter Romantik überbietenden Instrumentalwerk mit Programm hervor, der phantastischen Symphonie „Episode de la vie d'un artiste" (1829). Trotz der Monstrosität des von Berlioz selbst erfundenen Programms (ein Musiker, der von seiner Geliebten verschmäht, sich zu vergiften sucht und dann träumt, daß er die Geliebte ermordet habe und zum Richtplatze geschleppt werde, der von allerhand Spukgestalten umschwirrt ist) machte dieses Werk sogleich Aufsehen wegen der neuen Idee der Darstellung einer Handlung durch Festhaltung auffallender charakteristischen Motive. Die Ansicht, daß die Musik etwas Bestimmtes ausdrücken müsse, verdankte Berlioz seinem Lehrer Lesueur (Nr. 127). Schon vor der Symphonie fantastique hatte Berlioz die Ouvertüren „Waverley" und „Die Fehmrichter" geschrieben; während seines Studienaufenthalts in Rom (er hatte 1830 mit einer Kantate „Sardanapal" am Konservatorium den Römerpreis errungen) schrieb er die Ouvertüre zu „König Lear" und den zweiten Teil der phantastischen Symphonie „Le retour à la vie" und nach der Rückkehr aus Rom trat er auch schriftstellerisch für die neue Kunstgattung auf. Weitere, derselben Gattung angehörige Werke sind „Harold in Italien" (1834, mit obligater Bratsche) und „Romeo und Julie" (1839, mit Gesang). Der erste, der sich Berlioz anschloß, war Franz Liszt (s. unten); auch Félicien David (1810—1876), dessen symphonische Dichtung „La désert" (die Wüste) seine Eindrücke einer Afrikareise fixierte, betrat, wenn auch minder extravagant, denselben Boden. Eine Reihe Vokalwerke, voran das riesenhafte „Requiem" für ein vierfaches Monstre-Orchester, das „Tedeum" für dreifachen Chor und Orgel, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis" (1845), die Opern „Benvenuto Cellini" (1838), „Die Eroberung Trojas" und „Die Trojaner in Karthago" (beide erst später in Deutschland aufgeführt), die biblische Trilogie „Die Kindheit Christi" (1840), auch eine zweite Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" (Römischer Karneval) u. s. w. konnten nur die Geteiltheit der Meinungen über Berlioz' Begabung und die Berechtigung seiner Tendenzen bestätigen. Seine Entfernung vom Herkömmlichen überbot alles bisher dagewesene in so großem Maße, daß einerseits Verblüffung und andererseits gerechter Unwille gegen eine solche Ueberstürzung einer vielleicht in Zukunft möglichen Umbildung des Stils die Folge waren und von einer Anerkennung im größeren Umfange nicht die Rede sein konnte. Auch heute noch, nachdem ein halbes

Digitized by Google

R. Schumann

Clara Schumann.

Robert Schumann,

geb. 8. Juni 1810 in Zwickau (Sachsen),
gest. 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn.

Clara Schumann geb. Wieck,

geb. 13. Sept. 1819 in Leipzig,
gest. 20. Mai 1896 in Frankfurt a. M.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Franz Lachner.

Franz Lachner,

geb. 2. April 1803 in Rain (Oberbayern),
gest. 20. Jan. 1890 in München.

Digitized by Google

Jahrhundert vergangen, steht die Welt Berlioz' Werken noch befremdet gegenüber und kann sich des Zweifels an dem höheren Kunstwerte derselben nicht erwehren.

In hohem Grade anregend und belehrend wirkte dagegen Berlioz als Meister der Instrumentierungskunst. Sein „Traité d'instrumentation" ist die erste rationelle Orchestrierungslehre überhaupt, beschränkt sich aber nicht darauf, den Gebrauch der Klassiker und der ersten Romantiker (der Oper) zu erörtern, sondern giebt eine Fülle von Anleitungen zur Auffindung neuer Wirkungen (vergl. 206). Die hohe Bildung und Urteilsfähigkeit Berlioz' dokumentierte sich auch in seinen Schriften (Voyage musical en Allemagne et en Italie 1844, Soirées d'orchestre 1853, Grotesques de la musique 1861, A travers chants 1862 u. a., deutsch von R. Pohl in Gesamtausgabe 1864). Schumann und Berlioz sind zwar beide gleichzeitig Bannerträger des Fortschritts, und streiten mit Wort und That für denselben; aber eine tiefe Kluft besteht von Anfang an und dauernd zwischen beiden: bei Schumann bleibt doch trotz allem Streben nach Neuem Schönheit das oberste Gestaltungsprinzip, bei Berlioz drängt sich zum erstenmal das Häßliche, Fratzenhafte, mit dem Rechtstitel des Charakteristischen in die Musik ein.

Hector Berlioz ist am 11. Dezember 1803 zu Côte St. André (Isère) geboren und starb 8. März 1869 zu Paris. Vom Studium der Medizin sprang er gegen den Willen seines Vaters zur Musik über und mußte die Kosten des Besuchs des Pariser Konservatoriums durch Mitwirkung als Chorist an einem kleinen Theater selbst bestreiten. Da er das, was die Pariser Autoritäten zuerst für jugendlichen Schwulst hielten, niemals ablegte, so gelang es ihm nicht, eine Lehrerstelle am Konservatorium zu erringen, und er mußte sich begnügen, seine schriftstellerische Thätigkeit mit der Anstellung als Konservator (1839) und später Bibliothekar (1852) des Konservatoriums anerkannt zu sehen. Die lebhafte Agitation einer kleinen Partei gab ihm zwar schon bei Lebzeiten ein ansehnliches Relief und die weitere Entwicklung der Programmmusik besonders in Deutschland zeitigte in der Folge in Frankreich einen stark gesteigerten Berlioz-Kultus; doch kann von einem Durchdringen Berlioz' auch heute nicht die Rede sein. Aufführungen seines Requiem, seiner Trojaner, seines „Benvenuto Cellini" sind und bleiben Einzelereignisse, „Thaten", die große Opfer erfordern. Die groteske Erscheinung Berlioz' hat eine Reihe von Federn zur Zeichnung seines Lebensbildes in Bewegung gesetzt, von denen besonders Richard Pohls Studien und Erinnerungen (III, 1884) und Ad. Julliens „H. B." (1898) hervorzuheben sind.

190. Franz Liszt. Bei aller Sympathie der Geister und Verwandtschaft der Ziele hebt sich doch die künstlerische Erscheinung Franz Liszts sehr merklich gegen diejenige Berlioz' ab. Liszt war bereits als der größte Klaviervirtuose aller Zeiten, als hervorragender Interpret der Meisterwerke der Klassiker anerkannt, ehe er daran dachte, der Kunst neue Ideale zu geben. Ein durch und durch gesunder musikalischer Kern, eine starke musikalische Potenz unterscheidet ihn von Anfang an von Berlioz und erst

Digitized by Google

unter der Einwirkung von dessen Sonderbestrebungen wird Liszt mehr und mehr zum Neuerer. Selbst das später in seinen Kompositionen einen so breiten Raum einnehmende „Ungarische" hat er nicht aus seiner Heimat und Kindheitserziehung mitgebracht, sondern erst in den fünfziger Jahren nachträglich an Ort und Stelle studiert (vergl. seine Schrift „Les Bohémiens et leur musique en Hongrie" 1859). Der Künstler, der als elfjähriger Knabe dem staunenden Beethoven beliebige Nummern des Wohltemperierten Klaviers transponiert vorzuspielen vermochte, steht hocherhaben da über dem Verdachte, daß ihn die ungenügende Beherrschung des Normalen auf das Abnorme gebracht haben könnte.

Wenn er dennoch erst relativ spät als eigentlicher Komponist auftrat, und vielmehr lange sich in der Hauptsache auf die Herausgabe meisterhafter Uebertragungen Schubertscher Lieder und Paraphrasen über Themen Wagnerscher u. a. Opern (sogar Verdischer und Donizettischer!) beschränkte, so ist für diese merkwürdige Erscheinung der Schlüssel in seiner in eminentem Sinne rezeptiven Natur zu suchen. Die begeisterte Biographin Liszts, Lina Ramann, trägt kein Bedenken, die „Uebersetzer"-Natur Liszts zu betonen, entwickelt aber geschickt aus dieser Natur heraus den Beruf Liszts, Dichtungen, ja religiöse Ideen in Musik „umzusetzen". Jedenfalls erscheint als eine Haupteigenschaft Liszts seine Fähigkeit, sich für die Kunst anderer zu begeistern, sich liebevoll in deren Individualität zu vertiefen, und neidlos ihre Größe anzuerkennen. Das ist zugleich die Erklärung für die unvergleichliche Größe seiner Interpretationskunst und für die Entwickelung, welche seine eigene Kompositionsthätigkeit genommen. Wie seine Beethoven-Begeisterung ihn persönlich für die Tragung eines sehr erheblichen Teils der Kosten des Beethoven-Denkmals in Bonn (1842) eintreten ließ, so wurde er in der Folge zum Apostel der Größe Wagners (zuerst mit der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar 1856) und zu einem begeisterten Apologeten, Kampfgenossen und Nachfolger Berlioz'. Es ist historisch beglaubigt, daß Fétis' philosophisches Raisonnement von der Auflösung der modernen Tonalität in einen „Ordre omnitonique" d. h. eine Musik, der jederzeit das Gebiet sämtlicher Tonarten zur Verfügung steht, (ohne daß eine als Centrum empfunden wird), Liszt in hohem Grade frappiert und seine Billigung gefunden hat. Auch hier haben wir wieder einen äußeren Einfluß auf die Richtung seines Schaffens zu konstatieren, der gewisse Absonderlichkeiten zur Genüge erklärt. Der tiefgehende Abstand zwischen Liszt und Berlioz ist aber der, daß bei Berlioz die Fähigkeit streng logischen musikalischen Entwickelns, die volle Beherrschung der von den Klassikern vorgebildeten Mittel nicht außer Zweifel steht, während bei Liszt ein bewußtes Einschlagen neuer Wege an Stelle der für hinreichend begangen gehaltenen ohne Widerrede zuzugeben ist. Liszt hat Beweise genug geliefert, daß er auch die naive Kantilene mit denkbar schlichtester Begleitung beherrschte (z. B. im „Gretchen" der Faustsymphonie). Sein eingehendes Verständnis für alle Sonderintentionen anderer Meister und seine eminente Assimilationsfähigkeit, gepaart mit einem eigenen kräftigen Empfinden und einer außerordentlichen Vielgestaltigkeit der Phantasie, machen ihn deshalb un-

Digitized by Google

zweifelhaft zum größten Repräsentanten der „neuromantischen" Richtung. Aus der großen Zahl der Werke Liszts heben sich als die in dieser Hinsicht besonders seine Eigenart repräsentierenden seine symphonischen Dichtungen heraus, in erster Linie die „Faustsymphonie" (mit abschließendem Männerchor), „Mazeppa", „Prometheus", die „Dante-Symphonie" (mit Frauenchor), „Hunnenschlacht", „Die Ideale", „Tassos Klage und Triumph", „Les Préludes", die „Bergsymphonie", „Hamlet", „Festklänge", „Orpheus", „Héroïde funèbre", und „Von der Wiege bis zum Grabe", aber auch die „Episoden aus Lenaus Faust", (der „Nächtliche Zug" und zwei „Mephistowalzer"), der „Totentanz" für Klavier und Orchester und viele seiner Solo-Klavierstücke (Harmonies poétiques et réligieuses, Apparations, die beiden Franciscus-Legenden u. s. w.). Die Meisterschaft Liszts in der Zeichnung seiner Vorwürfe soll nicht bestritten werden, aber ebensowenig soll unterlassen werden, darauf hinzuweisen, in welches kleinliche Detail sich notwendig diese Art von Darstellung durch Töne verlieren muß. Niemals wird man zugeben können, daß die krampfhafte, durch schließlich doch nur äußerliche Mittel aufrecht erhaltene Vorstellung eines bestimmten Vorgangs wie z. B. des dahingaloppierenden Pferdes, auf dessen Rücken der unglückliche Mazeppa festgebunden ist, in eine Linie gestellt werden darf mit den höchsten Offenbarungen einer reich empfindenden Künstlerseele, z. B. dem langsamen Satze der neunten Symphonie Beethovens.

Franz Liszt ist am 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Oedenburg geboren und starb am 31. Juli 1886 in Bayreuth (gelegentlich der Anwesenheit bei den Festspielaufführungen). Seine pianistische Ausbildung erhielt er durch Czerny in Wien; theoretisch schulte ihn Salieri. Die Kosten trugen einige ungarische Magnaten (Liszts Vater war Gutsverwalter des Fürsten Esterházy). Schon 1823 tauchte er als Wunderkind in Paris auf, wo er noch unter Paer und Reicha weitere Kompositionsstudien machte. In Paris knüpfte er 1835 die Beziehungen zur Gräfin d'Agoult an, welche die Mutter Cosimas, der nachherigen Gattin Hans von Bülows, später Richard Wagners wurde. 1847—61 setzte sich Liszt in Weimar fest, wurde Hofkapellmeister und verschaffte der kleinen Residenz noch einmal eine ähnliche Bedeutung als hervorragendes Kunstzentrum wie zu den Zeiten Karl Augusts. Eine dritte Phase seines Lebens beginnt mit dem Aufenthalte in Rom (1861 bis 1870), wo Liszt 1865 die kleinen Weihen nahm und als Abbé Liszt mehr und mehr sich der kirchlichen Komposition zuwandte. In der Folge teilte er dann seinen Aufenthalt zwischen Rom, Weimar und Pest, wo er 1875 Präsident der Landes-Musikakademie wurde. Die kirchlichen Kompositionen Liszts (Graner Festmesse, eine Anzahl weiterer Messen, Psalmen, Requiem, Motetten), sowie die halbkirchlichen Oratorien „Christus", „Stanislaus", „Legende von der heiligen Elisabeth" u. a.) enthalten Momente von großer Wirkung, haben aber nicht vermocht, der katholischen Kirchenmusik einen neuen Aufschwung zu bringen. Zum Teil kranken sie an archaisierenden Wirkungen und

Digitized by Google

einer gelegentlichen asketischen Einschränkung der Mittel, der ein überreicher Gebrauch moderner Wirkungen ohne genügende Vermittlung gegenüber steht. Der bedeutenden schriftstellerischen Thätigkeit Liszts wurde bereits gedacht; immer war er bereit, bedeutende Künstler-Individualitäten in das rechte Licht zu setzen (Berlioz, Wagner, Chopin, Field, R. Franz). Seine gesammelten Schriften gab Lina Ramann in deutscher Uebersetzung heraus (1880—83, 6 Bde.). Sein Briefwechsel mit Wagner erschien 1887 (2 Bde.); La Mara (Marie Lipsius) veröffentlichte „Briefe Liszts an eine Freundin" (1894), „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt" (1897) und den „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow" (1898). Ein Verzeichnis der gedruckten Werke Liszts veröffentlichte A. Göllerich (1888—89 in der Neuen Zeitschrift für Musik). Liszts Biographie schrieb Lina Ramann (1880—94, 3 Bde.).

191. Die Jungrussen. Zu den bedeutsamsten Ergebnissen der musikalischen Romantik gehört die Entwickelung nationaler Strömungen mit der ausgesprochenen Tendenz, das, was an natürlichen Anlagen den einzelnen Nationen eigentümlich ist, gesondert zur Geltung zu bringen. Mit zu allererst kam diese Strömung in Rußland zur Geltung, wo sie ihren Ausgang von Glinka und Dargomyzski nahm. Michael Glinka (geb. am 1. Juni 1803 bei Smolensk, gest. am 15. Febr. 1857 zu Berlin), unzufrieden mit der in seiner Heimat erhaltenen musikalischen Erziehung, fand nach längeren Reisen im Auslande 1834 in S. Dehn in Berlin einen Lehrer, der sein inneres Drängen enträtselte und ihn ermunterte, national-russische Musik zu schreiben. Die beiden Opern „Das Leben für den Zaren" (1836) und „Rußlan und Ludmilla" (1842) waren das erfreuliche Ergebnis. Dieselben bedeuten den Anfang einer nationalen Oper Rußlands. 1844 wurde Glinka auch mit Berlioz bekannt, der ihn in seine Richtung hineinzog. Einige Orchesterwerke, die Ouvertüren „Jota Aragonese" und „Eine Nacht in Madrid", legen von dieser Einwirkung Zeugnis ab. Alexander Dargomyzski (1813—69) schenkte der jungen russischen Oper die neuen Werke „Esmeralda" (1839) und „Russalka" (1856); eine dritte „Der steinerne Gast" [nach Puschkins „Don Juan"] wurde erst nach seinem Tode (1872) aufgeführt. Dargomyzski wandte sich mehr und mehr den Prinzipien Wagners zu und dokumentiert sich in einigen Instrumentalwerken (Kosakentanz, Finnische Phantasie) als musikalischer Romantiker. In seinem Hause bildete sich der Kreis der Jungrussen, der sogenannten „fünf Novatoren": Balakireff, Cui, Mussorgski, Borodin und Rimsky-Korsakoff, welche zur Fahne des musikalischen Fortschritts schworen, und sich begeistert den Bestrebungen Schumanns, Berlioz', Wagners und Liszts anschlossen. Mily Balakireff (geb. 1836) dokumentiert sich als wirklicher Programmmusiker mit seinen symphonischen Dichtungen „Tamara" und „Slamey" (orientalische Phantasie für Klavier), der Musik zu „König Lear" und Ouvertüren über russische, tschechische und spanische Themen. Cäsar Cui (geb. am 6. Jan. 1835 zu Wilna) ist hauptsächlich Opern- und Liederkomponist und schrieb nur kleinere Instrumentalwerke, trat aber besonders als Schriftsteller für die neue Richtung thatkräftig ein. Auch Modeste

Digitized by Google

Mussorgski (1839—1881) ist überwiegend Opernkomponist und mit mehr Glück als Cui (Boris Godunoff 1874). Alexander Borodin (1834—87) hatte zwar mit seiner Oper „Fürst Igor" (1890) einen posthumen Erfolg, wurde aber besonders als Instrumentalkomponist bekannt („Steppenskizze aus Mittelasien", 2 Symphonien ꝛc.). Der bedeutendste der „fünf" ist aber Nikolaus Rimsky-Korsakoff, geb. 21. Mai 1844 zu Tichwin, Kompositionsprofessor am Petersburger Konservatorium (Legende „Sadko", Programm-Symphonie „Antar", symphonische Dichtung „Scheherazade", Symphonien, Opern [Die Mainacht] ꝛc.). An diese Hauptrepräsentanten gliedern sich eine Reihe jüngerer Komponisten an, von denen Alexander Glasunoff (geb. 1865) mit symphonischen Dichtungen, einer „Orientalische Rhapsodie" u. a., und Anton Arensky (geb. 1861) mit Opern und Kammermusikwerken genannt seien.

192. **Rubinstein. Tschaikoffski.** Eine Ausnahmsstellung nahmen unter den russischen Komponisten Anton Rubinstein und Peter Tschaikoffski ein, welche zwar beide in einzelnen Werken auch nationalrussische Musik gegeben haben, aber doch ihren Ehrgeiz höher spannten und zu den internationalen Komponisten großer Ziele gerechnet sein wollen. (Ueber Rubinsteins Leben vergl. oben Nr. 172). Als Romantiker der Instrumentalmusik dokumentiert sich Rubinstein in vielen seiner Klaviersachen (Barkarolen, Préludes, Etüden, Bal costumé ꝛc.), die aber in der Mehrzahl stark nach Seite des Virtuosen neigen, als wirklicher Programmmusiker sogar in den musikalischen Charakterbildern (für Orchester) „Faust", „Iwan IV.", „Don Quixote", auch der zweiten seiner 6 Symphonien („Ozean"). Ueberhaupt steht aber sein ganzes Schaffen im Banne der Richtung Schumanns mit mäßiger Hinneigung zu deren Ueberbietung durch Berlioz und Liszt. Mit seinen Opern („Feramors" 1863, „Die Makkabäer" 1875, „Nero" 1879 ꝛc.) steht er auf einem Meyerbeer nahen Standpunkt. Die Zugkraft seiner Opern erwies sich durchweg als nicht nachhaltig und auch mit seinen „geistlichen Opern": „Der Turm von Babel", „Das verlorene Paradies" und „Moses" (1887) vermochte er stärkeres Interesse nicht zu erregen. Trotz einer Fülle packender Wirkungen, die wirklich warmer Empfindung und überraschender Kraft des Ausdrucks ihre Entstehung verdanken, ist doch Rubinsteins Schaffen leider so ungleich und so heterogene Elemente aufweisend, daß eine nachträgliche Würdigung seines Wertes schwerlich zu hoffen ist.

Peter Tschaikoffski, geb. am 25. Dez. 1840 zu Wotkinski, gest. 6. Nov. 1893 zu Petersburg (an der Cholera), hat sich in den letzten Jahren seines Lebens eine bedeutende Stellung unter den neueren Komponisten errungen; doch werden auch seine Werke der Zeit schwerlich trotzen, trotz auszeichnender Eigenschaften. Es ist schade, daß nicht der sanfte, liebenswürdige, zarte Tschaikoffski (besonders in seiner Klaviermusik) und der Stockrusse mit Juchtenstiefeln und Knute zwei Personen sind; beide würden in ihrer Art respektabel sein. Mit seinen symphonischen Dichtungen „Der Sturm", „Francesca da Rimini", „Manfred", „Romeo und Julia" und „Hamlet" steht Tschaikoffski durchaus auf dem Boden der Programmmusik, nur ist seine Tonsprache nicht der Berlioz' und Liszts, sondern vielmehr der Schumanns verwandt. Von seinen sechs Symphonien fiel besonders die letzte

(pathétique) auf und erlebte viele Aufführungen. Seine Opern sind mit Ausnahme eines vereinzelten Versuchs („Eugen Onegin", 1892 in Hamburg) nicht über Rußland hinausgedrungen. Viele schöne Momente enthalten seine Kammermusikwerke, auch seine Lieder.

193. Die tschechischen Komponisten. Auch auf das von jeher einen stattlichen Stamm guter Musiker stellende Böhmerland griff die nationalistische Strömung der Musik über. Ich nenne zuerst die Namen Franz Skraup (1801—62, lange Jahre Opernkapellmeister in Prag, zuletzt in Rotterdam), der 1826, nachdem die italienische Oper 1807 in Prag ganz eingegangen und unter K. M. von Weber die deutsche Oper sich allmählich zu großer Höhe gehoben hatte, den ersten Versuch mit einer tschechischen Operette machte („Der Drahtbinder") und bald weitere folgen ließ („Udalrich und Bozena", „Libussas Hochzeit"). 1862 wurde die Emanzipation der tschechischen Musik durch den Bau des „böhmischen Nationaltheaters" markiert. Schnell entwickelte sich nun die nationale Opernkomposition zu größeren Dimensionen; es folgt Franz Skuhersky (1830—92, „Vladimir", „Lora", „General"), Karl Šebor (geb. 1843 „Die Templer in Mähren", „Drahomira" u. a.), Wilh. Blodek (1834—74, „Im Brunnen"), der auch als Kammermusiker respektable Karl Bendel (1838 bis 1897, „Lejla", „Bretislaw" ꝛc.), Jos. Rich. Rozkosny (geb. 1833, „Nicolaus", „Zavis von Falkenstein" ꝛc.), und auch die bedeutsame Erscheinung Friedrich Smetanas nimmt von der nationalen Oper ihren Ausgang.

Smetana ist am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren und starb 12. Mai 1884 [seit einiger Zeit geistig gestört] zu Prag. Smetana war mit der Pianistin Katharina Kolar verheiratet, welche in Gothenburg, wo er als Dirigent 1856 engagiert wurde, dem Klima zum Opfer fiel. Smetana selbst, seit 1866 wieder in Prag, verlor 1871 gänzlich das Gehör. Dies tragische Schicksal bildet den Vorwurf des Streichquartetts „Aus meinem Leben"; auch mit den symphonischen Dichtungen „Mein Vaterland" (Moldau, Visegrad, Tabor ꝛc.), „Prager Karneval", „Wallensteins Lager", „Richard III.", „Hakon Jarl" zeigt sich Smetana als Nachfolger von Berlioz und Liszt. Von seinen böhmischen Opern hat die erste, „Die verkaufte Braut" (1866), auch auf deutschen Bühnen Beifall gefunden.

Zu den schöpferkräftigsten der tschechischen Komponisten gehören auch Eduard Naprawnik, geboren 24. August 1839 zu Bessi, seit 1869 Kapellmeister der russischen Oper in Petersburg (Opern „Der Sturm", „Die Bewohner von Nishnij Nowgorod", „Harold", symphonische Dichtung „Der Dämon" u. a.), und Zdenko Fibich, geb. 21. Dezember 1850 zu Seborschitz, seit 1876 Kapellmeister am böhmischen Nationaltheater in Prag (symphonische Dichtungen „Othello", „Toman und die Nymphe", „Frühling" u. a., Operntrilogie „Pelops Brautwerbung" u. a. m.). Der Hauptrepräsentant der tschechischen nationalen Kunst ist aber zur Zeit Anton Dvořak.

Anton Dvořak ist am 8. Sept. 1841 zu Mühlhausen bei Kralup geboren und erhielt seine Ausbildung an der Prager Organistenschule und hat, abgerechnet die drei Jahre, wo er dem lockenden Rufe

Digitized by Google

nach New York folgte (Direktor des Nationalkonservatoriums 1892 bis 1895), bis heute in Prag gewirkt, zuerst im Orchester, später als Kompositionslehrer am Konservatorium. Durch den Allgemeinen deutschen Musikverein (Liszt), besonders aber später durch Bülows Konzerte wurden Dvořaks Kompositionen aufs beste auch in Deutschland eingeführt. Wenn auch hie und da etwas roh und grob daherfahrend, ist doch Dvořaks Musik von einer seltenen Frische und Verve. Das Programm tritt hinter die nationale Eigenart entschieden zurück und wird nicht aufdringlich (Slavische Tänze, Slavische Rhapsodie, Dumka, Furiant, „Legenden", Ouvertüren „Hussitzka", „Mein Heim", „Karneval", „Othello", „In der Natur", ein paar symphonische Miniaturdichtungen „Der Wassermann", „Die Mittagshexe", „Das goldene Spinnrad" u. s. w.). Mit 5 Symphonien, zahlreichen Kammermusikwerken, der Kantate „Die Geisterbraut", dem Oratorium „St. Ludmilla", und einem halben Dutzend Opern („Der Bauer ein Schelm", 1878, „Der Teufel und die wilde Käthe", 1899), steht aber Dvořak, der mit Brahms befreundet war, entschieden in der Reihe der bedeutenderen lebenden Komponisten.

194. Das junge Frankreich. Fragen wir nach den Komponisten, welche in Frankreich die durch Schumann, Berlioz und Liszt gegebenen Anregungen weiter verfolgt haben, so treten vor allem die Namen Gounod, Ambr. Thomas und Saint Saëns als die bedeutendsten hervor. Ihnen schließen sich César Franck und V. d'Indy an.

Charles Gounod (1818—93) ist in erster Linie Opernkomponist und als solcher der entschiedenste Vertreter der Romantik in Frankreich („Faust" 1859, „Romeo und Julie" 1867); auch einige Chorwerke (Trauerkantate „Gallia" 1871), Messen, Tedeum, Stabat Mater u. s. w. reihen ihn den Epigonen der Klassiker mit romantischer Färbung an.

Ambroise Thomas (1811—96) ist eine ganz ähnliche Erscheinung wie Gounod, ebenfalls durchaus lyrisch, nicht ganz so distinguiert, weichlicher (Oper „Mignon", „Hamlet" und „Francesco Rimini").

Dagegen ist Camille Saint Saëns (geboren 9. Oktober 1835 in Paris) trotz der zum Teil guten Erfolge seiner Opern („Samson und Delila", „Heinrich VIII.") ein entschiedener Vertreter der Romantik der Instrumentalmusik. Seine symphonischen Dichtungen „Phaëton", „Das Spinnrad der Omphale", „Die Jugend des Herkules" und „Danse macabre", gehören ganz bestimmt zu den erfreulichsten Produkten, welche die Programmmusik hervorgebracht hat, und zwar darum, weil sie nur al fresco gemalt sind und sich nicht den Schein besonderer Tiefsinnigkeit im Detail geben.

César Franck, geboren am 10. Dezember 1822 zu Lüttich, gestorben am 9. November 1890 zu Paris, wo er seit langem Organist und seit 1872 Orgelprofessor am Konservatorium war, ist eigentlich erst nach seinem Tode bekannt geworden, besonders durch sein Chorwerk „Die Seligpreisungen" (aus der Bergpredigt) auch in Deutschland. Francks Musik ist durchaus auf dem Grunde Berliozscher und Lisztscher Lehren und Bestrebungen erwachsen, besonders die symphonischen Dichtungen „Die Djinns" (Orchester und Klavier), „Die Aeoliden", „Der wilde Jäger", „Psyche"; aber auch seine Kammermusikwerke versuchen an die Stelle der herkömmlichen

Digitized by Google

Formen eine mehr zerfließende motivische Arbeit zu setzen.

Vincent d'Indy, geboren am 27. März 1851 zu Paris, ist Francks Schüler und auch sein Geisteserbe (symphonische Ballade „Der verzauberte Wald", Orchesterkonzert „Sauge fleurie", Ouvertüre „Antonius und Kleopatra", Symphonie „Hunyadi Janos", dramatische Legende „Das Lied von der Glocke").

Von den belgischen Komponisten ist hier besonders Peter Benoit anzuschließen, geboren am 17. August 1834 zu Harlebeke in Flandern, der begeisterte Verfechter der Verselbständigung der flamändischen Musik, Direktor des kgl. Konservatoriums zu Antwerpen, der mit seinen großartig angelegten Chorwerken „De Oorlog" („Der Krieg"), „Die Schelde", „Der Rhein" u. s. w. entschieden sogar in Berliozschen Bahnen wandelt und mit seiner Musik zu „Charlotte Corday" über Wagner hinaus zum Melodram weitergeht. Ein bemerkenswerter jüngerer belgischer Komponist ist Edgar Tinel (geboren 1854), dessen Oratorium „Franciscus" die Aufmerksamkeit auf sich zog.

195. **Brahms. Bruckner.** Ganz allmählich bildete sich in Johannes Brahms ein Gegengewicht gegen die sich breit machenden Leistungen der Programmmusiker. Anfänglich zur Schumannschen Schule gerechnet, wuchs sich Brahms mehr und mehr zu einem Antipoden der Neuromantiker aus und wurde von den Liszt-Wagnerianern in Acht und Bann gethan. Zwar hat Brahms eine „Tragische Ouvertüre" und eine humoristische Wirkungen nicht verschmähende „Akademische Festouvertüre" geschrieben, ist aber in der Ausnutzung der darstellenden Fähigkeiten der Instrumentalmusik nicht weiter, ja nicht soweit gegangen wie Beethoven. Gewiß ist seine Musik ausdrucksvoll, ja sie ist Ausdruck sogar in dem Sinne der Hauseggerschen Schrift („Die Musik als Ausdruck", 1885); aber Brahms hat soviel zu sagen, in seiner Seele lebt eine so reiche Fülle nach Ausdruck verlangender Ideen, daß ihm der Gedanke fern liegt, einen dritten zu suchen, dessen Empfinden er auszudrücken unternähme. Seine Fähigkeit, bestimmt zu charakterisieren, hat Brahms zur Genüge dargethan, wo das Dichterwort mit der Musik geht, so in den die mannigfaltigsten Beleuchtungen erfordernden Liedern, in der „Rhapsodie" für Altsolo mit Orchester und abschließendem Männerchor (welche unter seinen Händen zu einem Beethoven-Monument geworden ist), im „Triumphlied" (1871), „Schicksalslied", „Gesang der Parzen", der „Nänie", dem „Deutschen Requiem" — diese Werke genügen vollauf, die Bedeutsamkeit und den Empfindungsgehalt seiner Instrumentalwerke zu verbürgen. Aber was seine Gegner an denselben vermissen, ist ihre auszeichnendste Eigenschaft: die Scheu vor allem aufdringlichen Wesen, die Vermeidung alles Massigen der Instrumentierung, alles Phrasenhaften der Figurierung und auch des gemeinen Elans der Melodieführung. Brahms' Musik ist der denkbar vollkommenste Gegensatz zu allem bühnenmäßig Posierenden, sie ist in eminentem Sinne intimer und unmittelbar individueller Ausdruck. Deshalb bedarf ihr Abstand von der durch Wagners Bühnenmusik beeinflußten Instrumentalmusik keiner weiteren Erläuterung. Der hervorragendste Repräsentant dieser letzteren ist Anton Bruckner, wie sich sogleich äußerlich in der Herübernahme des Opernorchesters in die Symphonie dokumentiert, aber auch aus seiner Musik nach wenigen Takten überall

Digitized by Google

sofort kenntlich wird. Deshalb ist auch Bruckner von Anfang an von den Wagnerianern gegen Brahms ausgespielt worden. Aber die Agitation zu seinen Gunsten hat nicht erreichen können, daß seine Werke wie die Brahms' sich im Repertoire der bedeutendsten Konzertinstitute festsetzten, trotz ihres bestechenden Glanzes, ihrer modernen Harmonik und ihrer kontrapunktischen Meisterschaft. Die Aufführung einer Brucknerschen Symphonie ist überall ein äußeres Ereignis geblieben, nicht aber ein inneres Erlebnis geworden.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren und starb am 3. April 1897 zu Wien. Bereits 1853 machte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik auf ihn als einen künftigen Messias aufmerksam, freilich zu einer Zeit, wo Brahms noch ganz im Fahrwasser der Schumannschen Romantik segelte und seine späteren Ideale noch nicht ins Auge gefaßt hatte. Aber der Ernst, mit dem sich der in solcher Weise der allgemeinen Aufmerksamkeit exponierte junge Künstler in der Folge der Vertiefung seiner Arbeit zuwandte und bei den Größten und Edelsten der Kunst in die Schule ging, von allen lernte und aus ihrem Verständnis Früchte zog, ist doch wohl wenigstens zum Teil die Wirkung der Schumannschen Empfehlung: er bemühte sich, die Prophezeiung wahr zu machen und mehr zu werden als ein Epigone. Trotzdem Brahms das Alter von 64 Jahren erreicht hat, überschreitet die Zahl seiner Werke 100 nur um wenige Ziffern, und einen großen Teil derselben bilden die nur wenige Nummern enthaltenden Liederhefte. Wie Beethoven machte es sich Brahms zur Aufgabe, seine Werke voll ausreifen zu lassen und verschmähte die Schnellfertigkeit: daher die Gedrungenheit seiner Konzeption und die Schwerverständlichkeit seiner Werke, welche deren Reiz bei wachsender Vertrautheit stetig zunehmen läßt. Brahms hat, ähnlich wie Beethoven, fast nur der Komposition leben können. Abgesehen von seinen dem Erwerb seines Unterhalts durch Unterricht gewidmeten Jugendjahren, einer ein paar Jahre währenden Thätigkeit als Musikdirektor am Hofe zu Detmold und einer zweimaligen Dirigententhätigkeit in Wien (1863—64 Singakademie, 1871—74 Gesellschaftskonzerte) hat Brahms seit 1862 als Komponist in junggeselliger Einhäusigkeit wie Beethoven gelebt, und zwar fast ausschließlich in Wien, das er als seine geistige Vaterstadt liebte. Unter seinen Orchesterwerken stehen die vier Symphonien obenan, die erste noch aus dem Schumannschen Orchesterstil sich herausringende, etwas dicker als seine sonstigen Orchesterwerke instrumentierte C moll; die das Geheimnis des durchbrochenen Orchestersatzes (vgl. Nr. 109) bereits halb enthüllende in D dur und die dasselbe bewußt weitersteigernden in F dur und E moll. Die beiden liebenswürdigen Serenaden in D dur und A dur gehören seiner ersten Schaffensperiode an und atmen sogar Mozart-Haydnschen Geist. Zu den charaktervollsten Leistungen Brahms' gehören die meisterhaften Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 für großes Orchester. Brahms hat die

Digitized by Google

Bedeutung der Variationenkunst für Beethovens Schaffen wohl begriffen und ebenfalls eine ganze Reihe von Variationwerken für Klavier zu 2 und 4 Händen geschaffen. In seiner Kammermusik schwankt Brahms zwischen Anschluß an Schumann und Beethoven, findet aber zuletzt auch hier den Weg zu der „durchbrochenen" Arbeit, die für alle seine späteren Werke charakteristisch ist. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Brahms' gab N. Simrock heraus (1898); Charakteristiken seines Lebens und seiner Werke schrieben H. Deiters (1880. 2. Teil 1898) und Heinrich Reimann (1897).

Anton Bruckner ist am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren und starb am 11. Oktober 1896 zu Wien, wo er seit 1868 Hofkapellorganist und Kompositionslehrer am Konservatorium war. Die Zahl der Werke Bruckners ist eine auffallend kleine, doch wurde er als Komponist erst bekannt, nachdem er über 50 Jahre zählte, sodaß anzunehmen ist, daß seine Jugendarbeiten überhaupt nicht an die Oeffentlichkeit gedrungen sind. Außer 8 Symphonien (von denen die 6. noch nicht aufgeführt und nicht gedruckt ist) und drei Sätzen einer neunten, kennt man von Bruckner nur noch ein in demselben großen Stile geschriebenes Tedeum, drei Messen mit Orgel, Psalm 150 für Soli, Chor und Orchester und eine Anzahl Graduale, Antiphonen u. s. w., zwei Männerchöre mit Orchester („Germanenzug" und „Helgoland") und ein Streichquintett.

196. Kiel. Herzogenberg. Bruch. Blumner. Hofmann. Noch müssen wir einer Reihe ernst schaffender Künstler gedenken, welche der Zufall in Berlin zusammengeführt hat (was ihre Abtrennung von anderen, ihnen verwandten, bereits besprochenen, entschuldigen mag), Komponisten, die obwohl in der Romantik wurzelnd, doch eine entschiedene Tendenz zur Abklärung im Sinne der klassischen Ideale zeigen und mehr oder minder im Gegensatz gegen die gesteigerten Aspirationen der Neuromantik stehen. Friedrich Kiel ist vielleicht von diesen allen der am unzweideutigsten diese Tendenz zum Ausdruck bringende, wenigstens mit seinen großen geistlichen Chorwerken, der „Missa solemnis" (1867), dem Oratorium „Christus" (1874), den beiden Requiems op. 20 und op. 80, dem Stabat Mater (1862), Tedeum (1866) und Psalm 130 (1863). Die Kammermusikwerke Kiels stehen wohl Schumann etwas näher, doch ebenfalls mit klassizistischer Tendenz. Fr. Kiel, geb. 7. Okt. 1821 zu Puderbach bei Siegen, gest. 14. Sept. 1885 in Berlin, war seit 1870 Kompositionslehrer an der Kgl. Hochschule für Musik, lebte aber schon seit 1842 in Berlin, war Schüler Dehns und bald selbst ein hochangesehener Lehrer, dem Schüler aus allen Landen zuströmten.

Heinrich von Herzogenberg, geb. 10. Juni 1843 in Graz, Mitbegründer des Bachvereins in Leipzig und 1875 dessen Leiter, ist seit 1885 Nachfolger Kiels an der Kgl. Hochschule in Berlin, ein in jungen Jahren der Romantik nicht abholder Komponist (symphonische Dichtung „Odysseus"), der aber in seiner Kammermusik immer einer streng kontrapunktischen Arbeit zuneigte und durch seine großen Chorkompositionen sich als würdiger Nachfolger Kiels bewährt hat (Requiem op. 72, Messe op. 87, Oratorium „Die Geburt Christi" op. 90, „Passion" op. 93 u. a.).

Digitized by Google

Max Bruch, geb. 6. Jan. 1838 zu Cöln, nach wechselnder Thätigkeit als Dirigent zu Koblenz, Sondershausen (Hofkapelle), Berlin (Sternscher Gesangverein), Liverpool, Breslau (Orchesterverein), seit 1891 wie Herzogenberg Vorsteher einer Meisterschule an der Kompositionsabteilung der Berliner Kgl. Hochschule war durch Dezennien der Beherrscher der Konzertsäle mit seinen großen weltlichen Chorwerken „Frithjof" (1864), „Schön Ellen", „Odysseus" (1873), „Arminius", Das Lied von der Glocke", „Achilleus" (1885) und des „Feuerkreuz", zu denen aber eine große Zahl Männer- und Frauenchöre mit Orchester kommen und in neuester Zeit noch die beiden Oratorien „Moses" (1894) und „Gustav Adolf" (1898). Seine Opern (Loreley, Hermione) vermochten nicht, sich Geltung zu verschaffen. Dagegen hatte er mit seinen drei Violinkonzerten, besonders dem ersten in G moll, außerordentlichen, bis heute nachhaltigen Erfolg. Seine Instrumentalmusik steht entschieden auf romantischem Boden (Schumann); auch mit seinen Chorwerken setzt er die mit Haydns „Jahreszeiten" geschaffene Gattung der Chorballade oder des weltlichen Oratoriums, die durch Schumann zuerst Aufnahme gefunden hatte, weiter fort. Bei Martin Blumner, geb. 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, seit 1876 Dirigent der Berliner Singakademie und seit 1891 ebenfalls Vorsteher einer Meisterschule, überwiegt die retrospektive Tendenz, er beschränkte sich fast ganz auf die Komposition von Oratorien und Kirchenwerken („Abraham", „Der Fall Jerusalems", 8st. Tedeum, Kantate „In Zeit und Ewigkeit"). Dagegen ist Heinrich Hofmann, geb. 13. Jan. 1842 zu Berlin, ein Romantiker der Schumann- und Mendelssohnschen Richtung von reinstem Wasser (Symphonie „Frithjof", Suite „Im Schloßhof", Scherzo „Irrlichter und Kobolde", auch viele charakteristische Klaviersachen, Chorwerke: „Die schöne Melusine", Aschenbrödel", „Editha", „Prometheus", „Nornengesang" u. s. w.). Als Opernkomponist hatte auch er nur vorübergehende Erfolge.

Hier ist wohl der rechte Ort auch Ludwig Meinardus' zu gedenken, der mit seinen Oratorien „Simon Petrus", „Luther in Worms", „Gideon" und „König Salomo" und einer großen Reihe von Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken nach Kiel und Bruch genannt werden muß (geb. 17. Sept. 1827 zu Hooksiel in Oldenburg, gest. 10. Juli 1896 in Bielefeld). Auch Joseph Brambach, geb. 1831 zu Bonn, mit seinen Chorwerken „Velleda", „Alkestis", „Kolumbus" und „Das Eleusische Fest", sowie Georg Vierlig, geb. 1820 zu Frankenthal in der Pfalz, mit „Hero und Leander", „Der Raub der Sabinerinnen", „Alarichs Tod" und „Konstantin" — heute schon fast ganz wieder vergessen — müssen hier in Erinnerung gerufen werden.

197. Richard Strauß und die Zukunft der Programmmusik. Ziemlich isoliert steht heute Richard Strauß da als Vertreter der extremen, die Tradition der Berlioz-Liszt-Schule weiterführenden Richtung der Programmmusik. Denn nur mit geringeren Kräften sekundieren ihm die Paul Geisler („Der Rattenfänger von Hameln", „Till Eulenspiegel"), Felix Weingartner („König Lear", „Die Gefilde der Seligen") und die genannten Skandinavier, Russen, Tschechen und Franzosen, während die deutschen Kunstgenossen verwandter Richtung es vorziehen, sich

Digitized by Google

auf charakteristische Ueberschriften von Ouvertüren oder Symphoniesätzen (Schulz-Beuthen, Mahler) zu beschränken, den Eiertanz durchgeführter Ausdeutung eines detaillierteren Programms aber vermeiden. Mit Strauß's „Also sprach Zarathustra" (nach Nietzsche) dürfte aber wohl der Wahn der Komponisten, daß die Musik imstande sei, dem Dichter überallhin zu folgen, seine Gipfelung erreicht haben und zur heilsamen Selbsterkenntnis gelangt sein. Wo das Operieren mit abstrakten Begriffen anfängt, ist das Gebiet der Musik zu Ende und nur noch mit bornierten Trugschlüssen weiterzuführen. Die außergewöhnliche Beherrschung der koloristischen Mittel der Instrumentation, welche Strauß in seiner symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung" bewiesen hat, verdient ebenso rückhaltlose Anerkennung, wie die Häßlichkeit des Vorwurfs, die mit gewissen Wereschtschaginschen Gemälden konkurriert, energische Ablehnung heischt. Es ist interessant, zu sehen, daß die Musik soweit gehen kann, daß sie sogar Uebelbefinden erregt, aber es ist nicht wünschenswert, sie auf solchen Pfaden weiter zu führen. Gegen Scherze wie „Till Eulenspiegels lustige Streiche" und den Versuch, Telemann und Rubinstein in der Zeichnung der Abenteuer Don Quixotes zu übertreffen, wird niemand etwas einwenden. Auch den „Don Juan" (nach Lenau) wird man sich gern einmal nur symphonisch vormalen lassen. Aber es muß immer und immer wieder dagegen protestiert werden, daß in irgend einem Sinne die zur Erweckung bestimmter Assoziationen verwendete Musik höher gewertet werden müßte als die reine, absolute Musik, die nur direkte Emanation der Phantasie des Komponisten ist und nichts anderes vorstellen will oder soll, als sie ist.

Richard Strauß ist am 11. Juni 1864 zu München geboren als Sohn des Waldhornisten Franz Strauß, ausgebildet von Hofkapellmeister Meyer daselbst, komponierte bereits als 6jähriger Knabe und trat von seinem 16. Jahre ab mit Kompositionen in die Oeffentlichkeit (Streichquartett op. 2). Seit 1883 machte Hans von Bülow durch Aufführung seiner Suite für 13 Blasinstrumente op. 7 auf den Reisen der Meininger Kapelle auf sein Talent aufmerksam. 1885 wurde er als Hofmusikdirektor unter Bülow in Meiningen angestellt. Dort bekehrte den bis dahin (auch mit seiner F-moll-Symphonie op. 12) klassizistische Bahnen wandelnden jungen Komponisten Alexander Ritter für die Ideale der Neuromantiker. Nach einer Reise nach Italien, die ihn zur Komposition der symphonischen Phantasie „Aus Italien" (G-dur op. 16) anregte, wurde Richard Strauß 1886 Hofmusikdirektor in München. 1889—94 funktionierte er als Hofkapellmeister in Weimar, wo er sich mit der Sängerin Pauline de Ahna verlobte, 1894—98 als Hofkapellmeister in München (1897 designierter Nachfolger Levis), und erhielt 1898 die Berufung in die Nachfolge Weingartners als Kgl. Hofkapellmeister in Berlin.

Was wird die Zukunft der Instrumentalmusik bringen? Wird es gelingen, mit der von Brahms angebahnten Erweiterung der Harmonik im Rahmen der festgehaltenen Tonalität (vgl. Nr. 173) die Fétissche Idee der Aufhebung des Tonartbegriffes aus dem Felde zu schlagen?

Digitized by Google

XII.

Die moderne Oper.

198. Verfall des Singspiels. Die Märchen- und Zauberposse. Die Regeneration der Oper durch Rückkehr zur Natur und Bedeutsamkeit hatte in Gluck und Mozart gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Abschluß gefunden. Das deutsche Singspiel entartete aber, nachdem es die schöne Frucht des Liedes zeitigen geholfen, bald wieder zur Posse und Farce niedrig-komischer Tendenz. Besonders war in Wien neben dem Nationalsingspiel seit 1781 in dem von Marinelli eröffneten Leopoldstädter-Theater eine spezielle Pflegstätte der burlesken Operette und Posse entstanden und selbst die Aufführungen im Kärnthnerthortheater nahmen genug derbkomische Elemente auf. Die Hauptkomponisten für diesen Bedarf waren Wenzel Müller (1767—1835, vgl. das vollständige Verzeichnis seiner 225 Operetten, Pantomimen ꝛc. im 2. Supplement von Riemanns Opernhandbuch), Franz Volkert (1767—1845), Roser v. Reiter (1779—1830), Ferdinand Kauer (1751—1831, „Das Donauweibchen"), Franz Tuczek (1755—1820), Jak. Ph. Riotte (1776—1856), Franz Gläser (1798—1869, „Des Adlers Horst"), Adalbert Gyrowetz (1763—1850, „Der Augenarzt"), und Adolf Müller (1801—1886, ca. 500 Bühnenstücke, besonders Musik zu Possen von Nestroy und Anzengruberschen Bauernkomödien) u. a. m. Das Zurückgehen auf die Volkskomödie mit ihrem Hexenspuk und Wunderzauber bereitete aber in gar nicht zu unterschätzender Weise die Entstehung der romantischen Oper vor — es wären aber Hunderte von Operetten zu nennen, in denen der Zauberspuk, die Ritterromantik, überhaupt die ganze Welt des deutschen Märchens und der Sage in einer allerdings oft sehr fragwürdigen Gestalt zuerst auf die Bühne kommt und der romantischen Oper den Boden bereitet. Der Gedanke, ohne Beimischung komischer Elemente oder doch mit möglichster Zurückdrängung derselben das mystische Element dieser Stoffe für eine tiefergehende Bühnenwirkung auszubeuten, lag daher sozusagen in der Luft. Ja, schließlich hatte sogar Mozarts „Zauberflöte" bereits den Weg gewiesen, wie aus der Zauberposse Größeres zu machen sei.

199. Die heroische Oper. Die nächste Wirkung der durch Gluck bewirkten Rettung der seriösen Oper war die Entstehung der heroischen Oper. Johann Christoph Vogel (geb. 1756 zu Nürnberg, gest. 1788 in Paris), mit seinem „Goldenen Vließ" (La toison d'or oder Médée à Colchis 1786) und dem erst nach seinem Tode aufgeführten „Demophoon" (1789), Salieri mit seinen von Gluck protegierten „Danaiden" (1784), „Horatiern" (1786) und „Tarare" (1787) hoben zunächst das Niveau der so oft von den Schablonenkomponisten bearbeiteten alten Stoffe annähernd auf die Höhe des Gluckschen Pathos, Lesueurs „Barden" (1804), Cherubinis „Medea" (1797) und „Wasserträger" (1800), Beethovens „Fidelio" (1804), Méhuls „Joseph" (1807) führten an den verschiedenartigsten Sujets die Vertiefung des seriösen Stils durch, Cherubinis „Lodoiska", „Faniska" u. „Abencer-

Digitized by Google

ragen" (1813), Spontinis „Vestalin" (1807), „Ferdinand Cortez" (1809) und „Olympia" (1819) aber führen das Pathos der Gesamthaltung bereits an eine gefährliche Grenze, welche in der Folge Meyerbeer überschritt. Doch sollten zwei Meister, deren Bedeutung nicht auf diesem, sondern dem Gebiete der komischen Oper liegt, je ein Werk stellen, das zu den besten Repräsentanten der großen Oper vor deren Umschlagen zum gemachten Pathos gehört: Auber „Die Stumme von Portici" (1828) und Rossini seinen „Tell" (1829). Aus allen diesen Opern spricht eine ganz eigenartige Größe der Gesamtdiktion, eine Art Generalisierung der Empfindung, welche merkwürdig kontrastiert gegen die individualistische Gebarung der gleichzeitig sich in Deutschland entwickelnden romantischen Oper.

200. Die Nachblüte der italienischen Oper. In Gioacchino Rossini erstand Italien ein Opernkomponist, der den alten Ruhm der italienischen Oper noch einmal in neuem Glanze erstrahlen ließ und eine nicht zu verachtende Nachblüte derselben zeitigte. Zwar feierte er seinen größten Triumph auf dem Boden der französischen großen Oper („Tell" 1829), aber nur um damit seine dramatische Karriere überhaupt abzuschließen; denn obgleich erst 36 Jahre alt (!), entsagte er nach dem eminenten Erfolge des „Tell" der Bühne und schrieb, obwohl er noch 38 Jahre lebte, nur noch ein paar Kirchensachen (Stabat Mater).

Gioachino Rossini ist am 29. Februar (2. März ?) 1792 zu Pesaro geboren und starb am 13. November 1868 zu Ruelle bei Paris. Sein Lehrer war der gelehrte Abbate Mattei in Bologna, doch entlief Rossini bald dessen Kontrapunktschule, deren gründliche Absolvierung ihn vermutlich abgehalten haben würde, die Mission zu erfüllen, die ihm beschieden war. Seine ersten Versuche auf der Opernbühne fielen ziemlich mangelhaft aus, doch stand seit seinem „Tankred" (1813 in Venedig) sein Renommée fest und nicht nur in Italien, sondern überall, wo die italienische Oper noch eine Stätte hatte (Wien, London, Paris, Dresden), flammte ihr Stern noch einmal hell auf. „Die Italienerin in Algier", „Der Barbier von Sevilla" (1816), „Othello", „Aschenbrödel" (Cenerentola), „Die diebische Elster", „Die Belagerung von Korinth", „Semiramis", „Moses in Aegypten" u. s. w. sind noch heute wohlbekannte Namen auch in Deutschland, wenn auch nur mehr im Gartenkonzert. Aber der „Barbier von Sevilla" steht fast Mozarts „Figaro" ebenbürtig auch noch auf dem Repertoire der besten Operntheater, von denen die Vor-Rossinische italienische Oper vollständig verschwunden ist. Bis 1823 begnügte sich Rossini, in seinem Heimatlande seine Triumphe zu feiern; dann aber ging er nach London und nach fünf Monaten goldbeladen weiter nach Paris als Direktor des italienischen Theaters, machte da als solcher Fiasko und wurde statt dessen zum Generalmusikintendanten ernannt. 1836 bis 1853 lebte er wieder in Italien, ging aber dann nach Paris zurück. Vgl. M. und Léon Escudier, „Rossini, sa vie et ses oeuvres" (1854), Azevedo (dsgl. 1865) und Edwards „The life of Rossini" (1869).

Digitized by Google

Die ganze italienische Melodienfreudigkeit lebte in Rossini noch einmal auf; doch hielt sich sein Ausdruck durchaus an der Oberfläche und erreichte auch im Tell nur eine wohl den Franzosen nicht aber den inzwischen durch Beethoven und Weber an andere Forderungen gewöhnten Deutschen voll genügende Kraft des Ausdrucks. Von den zahllosen Opernkomponisten, welche in der Folge Italien noch produzierte, zogen nur Donizetti, Bellini und Verdi in höherem Grade die Aufmerksamkeit auf sich, in England auch Mercadante und Pacini, sowie der geborene Deutsche und akklimatisierte Engländer Julius Benedict (1804 bis 1885). Gaetano Donizetti, geb. 25. November 1797 zu Bergamo, gest. 8. April 1848 daselbst, hat freilich mit keinem seiner Werke einen dem von Rossinis „Barbier" vergleichbaren Anspruch auf die Würdigung der Nachwelt, vielmehr bedeuten seine Opern einen starken Rückfall in die schablonenhafte Faktur der Italiener im 18. Jahrhundert. Doch konnte er von dem wieder geweckten Sinn für die italienische Melodiosität Gewinn ziehen und feierte mit „Anna Bolena" (1831), dem „Liebestrank" (1832), „Lucrezia Borgia" (1833), „Lucia di Lammermoor" (1835), der „Regimentstochter" (1840), der „Favoritin" (1840, diese beide französisch für Paris) und „Linda di Chamounix" (1842 für Wien) große Triumphe. Vincenzo Bellini, geb. 3. Nov. 1801 zu Catania, gest. schon 24. September 1835 zu Puteaux, stand nur wenige Jahre als Rivale neben Donizetti, dem er an Genie und vor allem an Kritik entschieden überlegen war. Von seinen Opern haben die „Nachtwandlerin", „Norma" (beide 1831) und „Die Puritaner" (1835) sich längere Zeit gehalten; „Norma" ist sogar ein Werk, das einer gewissen Größe nicht entbehrt. Der dritte der genannten Hauptvertreter der Nachblüte der italienischen Oper, Verdi, ragt bis in die Gegenwart hinein und hat den gewaltigen Aufschwung des Musikdramas durch Richard Wagner auf sein Schaffen umgestaltend wirken lassen können, was als Thatsache wenigstens für die Behandlung des Orchesters konstatiert werden muß, im übrigen freilich mehr auf die gute Absicht und die Nachahmung von Aeußerlichkeiten sich beschränkt. Der Verdi, welcher die Musikgeschichte interessiert, ist weniger der spätere angewagnerte als der originale seiner mittleren Schaffensperiode, welcher „Rigoletto" (1851), „Der Troubadour" (1853) und „La Traviata" (1853) angehören, denen noch die einige Jahre ältere Oper „Ernani" anzuschließen ist. Der Unterschied dieses Verdi gegenüber Donizetti und Bellini liegt in einer ziemlich erheblichen Verstärkung des Ausdrucks. Seine Harmonie ist wesentlich vielgestaltiger, seine Rhythmik oft sogar frappierend und sehr charakteristisch, die dramatischen Accente der Melodie sind vielfach äußerst wirksam und es läßt sich gar nicht verkennen, daß dieser Verdi die Romantik in der italienischen Oper bedeutet. Eine große Zahl teils durchgefallener, teils nur lokal zu Ansehen gelangter Opern umrahmt die genannten. Zu Weltruf gelangte von den nachwagnerischen „Aida" (1871), „Othello" (1887) und „Falstaff" (1893) nur die erst genannte, welche als interessantes Schaustück mit fremdländischen Dekorationen und einer romantischen Illustrationsmusik eine erhebliche Zugkraft entfaltete. Giuseppe Verdi ist am 9. Oktober 1813 geboren zu Roncole (Parma)

Digitized by Google

und lebt noch heute in bestem Wohlsein zu Genua. Vgl. A. Pougin: „Verdi, sein Leben und seine Werke“ (1887). Ueber das junge Italien weiter unten einige Worte.

201. Die Spieloper. Während das Singspiel sich in die burleske Operette auflöste, trieb die komische Oper zunächst in Frankreich, in der Folge aber auch in Deutschland einen neuen kräftigen Zweig in der Konversations- oder Spieloper, welche ein von der italienischen komischen Oper vorgebildetes Element bewußt weiter ausbildete und ein heilsames Gegengewicht gegen das gestelzte Pathos der outrierten heroischen Oper, aber auch gegen die Sentimentalität schuf, welche in der romantischen Oper sich zu entwickeln drohte. Das Wesen der Spieloper beruht darauf, daß ihr Text ein Lustspiel ist und zwar eins mit lebhaftem, pointiertem Dialog, mit Wahrung einer gewissen Höhe des Niveaus, das nicht zum Burlesken herabgehen darf. Gewiß steht Rossinis „Barbier“ der Spieloper nahe, ja auch schon Mozarts Figaro: doch sind die lyrischen Elemente in beiden, besonders aber bei Mozart noch zu breit ausgeführt; es bedurfte des französischen Esprit, das rechte Agens des neuen Genre zu finden, die flotte Weiterentwickelung der Handlung, den rechtzeitigen Verzicht auf den Gesang, wo es gilt vorwärts zu kommen, und die Situation durch Rede und Gegenrede schnell zu klären. Der erste Repräsentant des musikalischen Lustspiels ist François Adrien Boieldieu, geb. 15. Dez. 1775 zu Rouen, gest. 8. Okt. 1834 zu Jarcy bei Paris, der bereits 1800 mit seinem „Kalif von Bagdad“ und 1803 mit „Ma tante Aurore“ sich als Beherrscher eines flotten amüsanten Musikstils eingeführt hatte, aber mit seinen drei Hauptwerken „Johann von Paris“ (1812), „Rotkäppchen“ (1819) und „Die weiße Dame“ (1825) die wirkliche Lustspieloper schuf und besonders mit dem letzteren Werke sich dauernden Ruhm sicherte. Zwischen jenen ersten und diesen letzten Werken liegt Boieldieus Aufenthalt in Petersburg, das er 1803 aufsuchte, um den unglücklichen Ehebund mit der Tänzerin Clotilde Mafleuroy durch die That zu lösen. 1810 kehrte er nach Paris zurück und wurde 1817 Kompositionsprofessor am Konservatorium. Neben Boieldieu erscheint Daniel François Esprit Auber als Meister der Lustspieloper, geb. 29. Januar 1782 zu Caen, gest. 13. Mai 1871 (während des Kommune-Aufstands) in Paris, dessen „Maurer und Schlosser“ (1825) und „Fra Diavolo“ (1830) zum dauernden Hauptbestande der komischen Oper der Welt gehören, der aber mit seiner ersten großen Oper „Die Stumme von Portici“ (1828) noch größere und nachhaltigere Wirkung hervorbrachte. Nur mit einem ebenbürtigen Werke: „Der Blitz“ (1835), stellt sich der durch seine „Jüdin“ (1835) zu den Meistern der heroischen Oper zählende Ludovic Halévy (1799—1862) neben Boieldieu und Auber, und auch Boieldieus Lieblingsschüler Adolphe Charles Adam, geb. 24. Juli 1803 zu Paris, gest. 3. Mai 1856 daselbst, von dem die Ouvertüre der „Weißen Dame“ (nach Skizzen Boieldieus) herrührt, ist nur wegen seines allbeliebten „Postillon von Lonjumeau“ (1836) hier anzuführen. Es ist zu bedauern, daß die Spieloper, welche ein Quell reinsten Kunstgenusses sein kann, ohne daß ästhetische Bedenken die Freude trüben, nicht fleißiger angebaut wird. Nur drei deutsche Komponisten haben wir zu nennen, welche

Digitized by Google

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Felix Mendelssohn-Bartholdy,

geb. 3. Febr. 1809 in Hamburg.
gest. 4. Nov. 1847 in Leipzig.

Digitized by Google

Auber

Daniel François Esprit Auber,

geb. 29. Jan. 1782 in Caen (Normandie),
gest. 13. Mai 1871 in Paris.

Digitized by Google

dem von den genannten Franzosen gewiesenen Wege folgen, Lortzing, Nicolai und Flotow, von denen aber der dritte das Genre nicht mehr ganz rein ausprägt und etwas zum Sentimentalen neigt. Gust. Albert Lortzing, geb. 23. Okt. 1801 zu Berlin, gest. 21. Januar 1851 daselbst, selbst Schauspieler und Opernsänger und daher mit der Bühnentechnik vertraut wie wenige, aber auch Dichter — seine Operntexte schrieb er sich selbst — stellte sich mit den Opern „Die beiden Schützen" (Leipzig Februar 1837), „Zar und Zimmermann" (Dez. 1837), „Der Wildschütz" (1842) und „Der Waffenschmied" (1846) als den Franzosen ebenbürtigen Vertreter Deutschlands auf dem Gebiete der Spieloper hin. Wenn auch seine Komik im Text manchmal eine bedenkliche Grenze streift und seine Späße nicht immer fein sind, so ist doch seine liebenswürdige Musik über jedem Vorwurfe erhaben und man kann nur bedauern, daß die Theaterdirektoren nicht durch häufigere Vorführungen besonders des „Wildschütz", der Produktion der Gegenwart stärkere Anregung zur Bereicherung dieses Litteraturzweiges geben. Otto Nicolai, geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg, gest. 11. Mai 1849 zu Berlin, Kapellmeister in Wien und später in Berlin, hat mit seinen „Lustigen Weibern von Windsor" (Berlin 1849), Shakespeares übermütiger Falstafftkomödie eine unübertreffliche musikalische Einkleidung gegeben. Leider ist dies sein letztes Werk das einzige auf diesem Gebiete; von seinen ersten Opern („Der Templer", „Die Heimkehr des Verbannten" u. s. w. — sämtlich italienische[!] Opern) hat sich keine gehalten. Friedrich von Flotow, geb. 27. April 1812 in Mecklenburg, gest. 24. Jan. 1883 in Darmstadt, lebte vielfach wechselnd in Paris, Wien und Deutschland, errang aber seine Haupterfolge mit „Alessandro Stradella" 1844 in Hamburg und „Martha" 1847 in Wien. Aus der großen Zahl seiner sonstigen Werke für die Bühne ist nur die große Oper „Indra" (Berlin 1853) zu nennen.

202. **Die Pariser Operette.** Zu den Hauptursachen der spärlichen Pflege der Spieloper gehört unzweifelhaft das Aufblühen der modernen Karikatur-Operette, jener Pseudo-Kunst, welche nur mehr mit den Empfindungen spielt und jede ernstere Gefühlsregung verbannt. Der Begründer dieses höchst bedauerlichen Genres, das die Franzosen hübsch mit „musiquette" charakterisieren, ist Florimond Ronger (1825—1892), bekannt unter dem Namen Hervé, der seit 1854 in Paris die „Folies concertantes" eröffnete (später „Folies dramatiques" genannt), denen bereits 1855 sein Gesinnungsgenosse und Konkurrent Offenbach die Bouffes parisiens zur Seite stellte. Während Hervés Produkte ziemlich beschränkten lokalen Erfolg hatten, verbreiteten sich diejenigen Offenbachs mit Blitzesschnelligkeit über die Welt, und brachten den musikalischen Geschmack gründlich herunter.

Jakob Offenbach ist am 21. Juni 1819 zu Köln geboren und starb am 5. Okt. 1880 zu Paris. Als Sohn eines jüdischen Kantors verfolgte er anfänglich eine ernstere Richtung, begriff aber bald die Bedürfnisse des Pariser Publikums und produzierte in Menge jene tendenz- und morallosen Stücke, in denen sich der ganze Leichtsinn des Pariser eleganten Lebens spiegelt: „Orpheus in der Unterwelt" (1858), „Die schöne

Digitized by Google

Helena" (1864), „Pariser Leben" (1866), „Die Großherzogin von Gerolstein" (1867) u. s. w., welche in Hunderten von Aufführungen nach einander die Theater füllten und mit ihren — wie gar nicht zu bestreiten — von wirklicher Begabung inspirierten leichtfertigen Melodien den Sinn für ernstgemeinte Musik sehr stark schädigten. Das letzte Werk Offenbachs war „Hoffmanns Erzählungen", ein Versuch, von der Operette zur komischen Oper zurückzufinden; die schreckliche Katastrophe des Ringtheaterbrandes gelegentlich der Erstaufführung dieses Werkes in Wien (1881) machte dem hochgehenden Offenbach-Kultus ein jähes Ende, doch ohne die Liebhaberei für das Genre aus der Welt zu schaffen.

Eine Schar von Komponisten folgten Hervé und Offenbach auf dem betretenen Pfade, der schnell zu Ruhm und Reichtum zu führen versprach. Besonders ist Charles Lecocq zu nennen (geb. 3. Juni 1832 zu Paris), der als Schüler Halévys eine gute Bildung genossen hatte, und sich nicht sogleich ganz und gar der „musette" in die Arme warf. Doch belehrte ihn der Erfolg seines „Fleur de thé" (1868), daß man auch mit ein wenig mehr Kunst als Hervé und Offenbach doch richtige Operetten schreiben könne, und er machte in der Folge Offenbach ernsthaft Konkurrenz („Mamsell Angot" 1872, „Girofle Girofla" 1874 u. v. a.). Robert Planquette (geb. 1840, „Les cloches de Corneville"), Edm. Audran (geb. 1842, „Der Großmogul"), Léon Vasseur (geb. 1844, „Le roi d'Yvetot", „Le droit de seigneur"), Luce Varney („Les mousquetaires au couvent"), Gaston Serpette, André Messager („Les p'tites Michu") seien nur genannt als die fleißigsten und glücklichsten unter einer großen Zahl solcher, die den Tanz um das goldene Kalb aufführen.

203. **Die Wiener Operette.** Mit dem Konzertmeister am Leopoldstädter Theater Franz von Suppé (geb. 18. April 1820 zu Spalato in Dalmatien, gest. am 21. Mai 1895 in Wien) hat die neue Wiener Operette Anschluß an die alte, direkt aus der Entartung des Singspiels hervorgegangene. Doch beginnt Suppés Stern erst sich zu heben, nachdem Offenbach ihm seine Bahn vorgezeichnet („Zehn Mädchen und kein Mann" 1862, „Flotte Bursche" 1863, „Die schöne Galathéa" 1865, „Fatinitza" 1876, „Bocaccio" 1879). Aber so allbeliebt zeitweilig Suppés Operetten waren, sie mußten vor denjenigen des eingeborenen Wieners und Vollblut-Wieners Johann Strauß zurücktreten, der zwar nur mit wenigen Operetten Welterfolg hatte („Die Fledermaus" 1874, „Der lustige Krieg" und „Der Zigeunerbaron" 1885), aber mit seinen Walzern, nicht nur den in seinen übrigen Operetten eingestreuten, sondern auch mit den außerhalb der Bühne isoliert entstandenen, nicht nur Wien und Oesterreich, sondern alle Welt bezauberte („An der schönen, blauen Donau", „Geschichten aus dem Wiener Wald", „Wiener Blut" u. s. w.). Strauß knüpfte mit seiner Bevorzugung des Tanz-Elements, speziell des Walzers, an die Traditionen seines gleichnamigen Vaters und Joseph Lanners an. Zugleich bot er damit den Quadrillen der französischen Operetten ein Paroli (auch die Franzosen haben in Musard ihren Strauß, der Quadrillen außerhalb der Bühne schreibt) und pflegte ein

Digitized by Google

lokalpatriotisches Interesse. Wieviel ganz Wien auf „seinen" Strauß hielt, haben die Ehrungen bei seinem Begräbnis bewiesen. Johann Strauß ist am 25. Okt. 1825 zu Wien geboren und starb daselbst am 3. Juni 1899. Wenn auch die Wiener Moral nicht gerade erheblich über der Pariser steht, so erscheinen doch Strauß' Operetten bei weitem nicht so frivol wie die Offenbachschen, mehr getragen von einem liebenswürdigen Leichtsinn und einer skrupellosen Daseinsfreude. Dabei ist Strauß ein feiner Harmoniker, graziöser und distinguierter Melodiker und Rhythmiker und beherrscht die Mittel der Instrumentierung in der raffiniertesten Weise. Brahms und Bülow, gewiß zwei strenge Kunstrichter, hielten Strauß sehr hoch. Man wird Strauß Gerechtigkeit widerfahren lassen und seinen höheren Wert erkennen, wenn man seine Musik mit derjenigen seiner Wiener Operetten-Kollegen vergleicht, von denen wenigstens noch Karl Millöcker genannt sei (geb. 1840), der Komponist des „Bettelstudent".

Wenn die Operette sich unter gänzlichem Verzicht auf höhere dramatische Wirkungen ganz in liebenswürdigen Unsinn auflöst, wie in den harmloseren Stücken der genannten und besonders auch den neuesten der Engländer Arthur Sullivan (geb. 1842, „Der Mikado") und Sidney Jonas („Die Geysha"), fallen zwar die biedermännischen Bedenken gegen ihre Berechtigung weg, die ästhetischen aber wachsen nur um so mehr. Uebrigens giebt das Nachlassen der Zugkraft der Operette der Hoffnung Raum, daß die Komponisten die Spieloper noch wiederfinden werden.

204. Das Ballett. Der Gedanke, auf das Wort zu verzichten, aber die Bedeutsamkeit der Musik durch eine illustrierende Handlung, die zugleich die Schaulust befriedigt und die durch die Musik geweckten Associationen fortlaufend in der rechten Bahn hält, sollte eigentlich das Interesse der Programmmusiker in höherem Grade auf sich ziehen, als erfahrungsmäßig bisher geschieht. In Frankreich spielte das allegorische und mythologische Ballett bereits vor Lully eine hervorragende Rolle, wurde aber durch Lully bezw. Quinault der Oper einverleibt und hat sich in dieser Form dauernder Gunst erfreut, während ganze Werke, deren Handlung nur pantomimisch (ohne Rede und ohne Gesang) dargestellt wird, seltner wurden. Doch haben wir ein Ballett „Don Juan" von Gluck und sogar mehrere Ballettmusiken von Beethoven („Die Geschöpfe des Prometheus" und „Ritterballett"), und Graf Wenzel Gallenberg (1783 bis 1853) komponierte nicht weniger als 50 Ballette („Alfred der Große"). Einen Aufschwung nahm das Ballett durch die Bestrebungen J. G. Noverres (1727—1810), der als Ballettmeister zu Paris, London, Stuttgart, Wien, Mailand und abermals Paris für die Ausbildung der Charakteristik des Tanzes wirkte. Seine Ballette komponierten hauptsächlich Starzer und Deller. Dagegen drängte der Ballettmeister Galeotti in Kopenhagen den eigentlichen Tanz zurück und gestaltete das Ballett zur pantomimischen Handlung um (sein Hauptkomponist war der Däne Claus Schall, 1757 bis 1835). So kam um die Mitte des 19. Jahrhunderts das große Ausstattungs-Ballett zu vorübergehendem Glanze, dessen Bücher besonders von den beiden Taglioni (Philipp und Paul), Hoguet und Manzotti mit Glück redigiert wurden, während die Musik in der Hauptsache untergeordnetere Kom-

Digitized by Google

ponisten lieferten. Zu einer Art Macht wurden die von Peter Ludwig Hertel (1817—1899), dem Ballettdirigenten des Kgl. Opernhauses in Berlin, komponierten Ballette Paul Taglionis „Satanella“ (1852), „Flick und Flock“ (1862), „Sardanapal“ (1865), „Ellinor“ (1861), „Fantaska“ (1869), welche thatsächlich mit der Operette in deren Glanzzeit konkurrierten und auch das ihre beitrugen, das Interesse von ernster Musik abzulenken. In Paris spielte um die Mitte des Jahrhunderts der Balletttänzer und Violinvirtuos Ch. V. A. Saint-Léon nebst seiner Gattin, der Tänzerin Fanny Cerrito, eine Rolle als Ballettkomponist. Von neueren Ballettkomponisten ist besonders Léo Delibes zu nennen (1836—1891), der zwar auch mit einigen komischen Opern hübsche Erfolge erzielte, aber mit seinen drei Balletten „Naila“ (1866), „Coppelia“ (1870) und „Sylvia“ (1876) sich eine wirkliche Position errang.

205. **Meyerbeer.** Die Würde und das Pathos der heroischen Oper, wie sie nach Gluck allmählich sich im Gegensatze zur Opera buffa und dem französischen und deutschen Singspiele herausgebildet hatte, steigerte Meyerbeer bis zu raffinierter Effektmacherei und lästiger Gespreiztheit. Aber das Große, Imponierende ist doch zunächst eine unleugbare Eigenschaft der Musik Meyerbeers, und was wirkt, hat kaum einer so gut herauszufinden gewußt wie Meyerbeer. Deshalb konnte in der That Wagner bei ihm in die Schule gehen, um ihn alsdann mit den schärfsten Waffen zu bekämpfen. Die entschieden bedeutende Begabung und hohe technische Meisterschaft Meyerbeers, des Mitschülers von Karl Maria von Weber bei Abt Vogler, steht außer allem Zweifel; aber gerade darum ist auch die ganze Härte des Urteils gerechtfertigt, welches schon aus dem Munde Webers und später dem Wagners und aller Edelgesinnten Meyerbeer der Verleugnung der höchsten Ideale der Kunst um des Effekts willen zieh.

Jakob Meyerbeer ist am 5. September 1791 zu Berlin geboren und starb am 2. Mai 1864 in Paris. Seine Ausbildung erhielt er durch Lauska und Clementi im Klavierspiel und Anselm Weber und Abt Vogler in der Komposition. Im Fahrwasser der Romantik kam er nicht recht vorwärts („Abimelek“, 1813); deshalb ging er auf Salieris Rat nach Italien und wurde ein Italiener, d. h. er schrieb eine Reihe echter italienischer Opern, die sich in nichts unterschieden von der Faktur der besseren Gegner Glucks. Der gerechte Zorn Webers über seine Vaterlandsverleugnung brachte ihn für längere Zeit zum Schweigen; aber als er wieder von sich hören ließ, war er ein Franzose geworden: sechs Jahre nach seiner letzten italienischen Oper „Il crociato in Egitto“ (1824) brachte er seine erste französische „Robert le diable“ (1830). Ein Textbuch, das an Abenteuerlichkeit und Verworrenheit das Menschenmögliche leistet, diente Meyerbeer als Piedestal, um sich mit einem Ruck zum Rivalen der gefeiertsten Opernkomponisten aufzuschwingen, sich neben Rossini und Auber zu stellen. Aber das Breitspurige und Aufdringliche seiner Kunst ließ ihn bald über dieselben hervorragen und zu einer Größe wachsen, die andere nicht neben sich duldete. Dem Robert folgten 1836 die „Hugenotten“

Digitized by Google

diesen 1848 der „Prophet“ und 1859 „Dinorah“; erst nach seinem Tode gelangte die bereits 1838 begonnene „Afrikanerin“ zur Aufführung (1865). Dazwischen liegt kaum bemerkt „Das Feldlager in Schlesien“ (1844, später umgearbeitet als „Der Nordstern“). Von den vielen sonstigen Kompositionen Meyerbeers ist hauptsächlich die Musik zu seines Bruders Trauerspiel „Struensee“ hervorzuheben, welche von Geschraubtheit sich fast ganz frei hält. Vgl. H. Mendels Beschreibung seines Lebens (1868).

Es bedurfte geraumer Zeit und ernstlichen Kampfes, um den unheilvollen Einfluß, den Meyerbeers Kunst auf den Geschmack der Zeit ausübte, klarzulegen und zu beseitigen. Denn der unbestreitbare Kunstwert einzelner Gesangsstücke (besonders in den Hugenotten) schlug gewöhnliche Argumente leicht aus dem Felde. Es war schwer, die Falschheit des Pathos, das doch so sicher wirkte, nachzuweisen und nicht Worte, sondern nur Thaten konnten den Koloß Meyerbeer umwerfen. Heute ist er zertrümmert und gern wird man in Zukunft die Schönheiten im einzelnen anerkennen, nachdem von der Monstrosität des Ganzen nichts mehr zu fürchten ist.

206. Die Instrumentation. Mit wunderbarem Glanze geht Webers merkwürdige Erscheinung am Opernhimmel auf. Die von Spohr zuerst angebahnte Herüberziehung der Elemente der volkstümlichen speziell deutschen Sage in das Bereich der ernsten Oper vollendete Weber mit Meisterhand. Wenn auch ein Teil des Verdienstes den Dichtern seiner Textbücher zukommt, so ist doch im Grunde von diesen nicht allzuviel Aufhebens zu machen und man braucht sich nur vorzustellen, was aus denselben geworden wäre, wenn sie in die Hände eines der drei Wiener Müller gefallen wären, um die Größe von Webers Genie zu begreifen. Die romantische Oper, wie sie mit Webers „Freischütz“ mit einemmal fix und fertig dasteht, ist eine überaus glückliche Verschmelzung des Singspiels mit der großen Oper. Eine ähnliche Verschmelzung war allerdings schon Beethoven im „Fidelio“ (1804) gelungen und wer möchte leugnen, daß Weber viel mehr an Beethoven als an irgend einen andern der älteren Meister anknüpfte? Was aber Webers Freischütz von Beethovens Fidelio unterscheidet, ist in erster Linie das in Beethovens herrlicher Darstellung eines Stückes tiefbewegten Seelenlebens gar nicht in Frage kommende Eingreifen übernatürlicher Kräfte, das Dämonische, Spukhafte, eben das Romantische. Dafür sogleich einen packenden Ausdruck gefunden zu haben, ist gewiß, mag man über dessen Wert denken wie man will, eine künstlerische Leistung ersten Ranges. Dieselbe bedeutet vor allem eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiete der Instrumentierung. Die Ausbeutung der Charakteristik der verschiedenen Klangfarben ist erst seit Weber eine eminent wichtige Aufgabe der Komponisten, diese Seite der Kunst der Instrumentierung ist eigentlich durch Weber erst erschlossen worden. Was früher als bedauerlicher Mangel, als Fehler erschien, der ungleiche Klang verschiedener Register einzelner Instrumente oder der prononcierte Spezialklang ganzer Instrumente, erscheint mit einemmal als ein Vorzug, als Quelle einer großen Zahl ganz besonders intensiver Wirkungen. Der gedrückte Klang der Stopftöne des Horns, das körperlos Zerfließende der tiefsten Flötentöne, auch

Digitized by Google

der dunkle und unsichere Klang der tiefen Klarinettentöne, aber auch das starke Blasegeräusch des Oboe und des Fagotts, das Näselnde des Bratschenklanges, kurz alle jene Differenzen, welche die Klassiker veranlaßten, Soli der einzelnen Instrumente immer möglichst durch Mitgehen anderer zu nivellieren und das Individuelle ihrer Farbe zu verdecken, ward jetzt Gegenstand des aufmerksamsten Studiums der Komponisten und diente ganz besonderen Zwecken in einer vordem gar nicht in Frage gezogenen Weise. Darum ist auch bei Weber gleich auffallend das bedeutungsvolle Hervortreten längerer Soli der Klarinette, des Horns, des Oboe, des Fagotts. Die Aufgabe, das unheimliche Drohen finsterer Mächte, das schaudernde Erbeben der Seele u. dergl. musikalisch wiederzugeben, führt auf ganz neue Wege und Mittel. Die große Instrumentationslehre von Berlioz ist die erste Kodifizierung aller dieser neuen Gesichtspunkte und stützt sich in eminentem Maße auf Weber; die ganze neuere Programmmusik wächst aus dieser Wurzel heraus.

207. **Karl Maria von Weber.** Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren und starb am 5. Juni 1826 zu London. Ein Lungenleiden setzte Webers Leben ein allzukurzes Ziel. Sein Vater, ursprünglich Offizier, wurde später Theaterunternehmer und Weber hatte daher eine sehr bewegte Jugend mit vielfach wechselndem Wohnort, wurde aber auch mit dem Wesen der Bühne dadurch früh vertraut. In Hildburghausen war Heuschkel sein Lehrer, in Salzburg Michael Haydn, Kalcher und Valesi, in Wien (1803) Abt Vogler. Bereits 1804 begann er seine Thätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau; doch dauerte dieselbe nur zwei Jahre, und nachdem er 1806 eine Hausmusiklehrerstelle bei den württembergischen Prinzen Eugen und Ludwig bekleidet, finden wir ihn abermals als Schüler Voglers in Darmstadt. Endlich 1813, nachdem inzwischen seine Erstlingswerke „Das Waldmädchen", „Peter Schmoll und seine Nachbarn" und „Abu Hassan" aufgeführt worden, wurde er Kapellmeister des Landestheaters zu Prag und erhielt 1816 den Auftrag, die neu zu errichtende deutsche Oper in Dresden zu organisieren und zu leiten (neben der unter Morlacchi noch immer weiter bestehenden italienischen Oper). Doch wurde nicht Dresden, dessen deutsche Oper er schnell zu großem Ansehen brachte (die italienische ging erst mit Morlacchis Tode 1841 ein), die Stätte der ersten Triumphe seiner Hauptwerke, vielmehr brachten Kopenhagen (1820) und Berlin (1821) zuerst die „Preciosa", Berlin auch den „Freischütz" (1821), Wien die „Euryanthe" (1823) und London zwei Monate vor seinem Tode den „Oberon" (April 1826 unter seiner Leitung). Die Wirkung des „Freischütz" war sogleich eine ganz außerordentliche und erweckte einen kaum je zuvor dagewesenen Enthusiasmus. Das Publikum wurde durch den mächtigen Zauber der Romantik bezwungen und begrüßte jubelnd die Entstehung einer wahrhaft nationalen Oper. Die „Euryanthe" wurde in Wien zwar gut aufgenommen, ging aber im Rossini-Kultus bald wieder unter. Bessere dauernde Würdigung fand sie seit 1825 in Berlin; doch hat dieses Werk, das in manchen Zügen Wagners Lohengrin antizipiert, immer nur eine beschränkte Anerkennung gefunden. Der Oberon ist auf einen englischen Text komponiert (von Planché, deutsch von Th. Winkler [Pseud. Th. Hell]); die erste

Digitized by Google

deutsche Aufführung fand bereits Ende 1826 in Leipzig statt. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Webers gab F. M. Jähns heraus (1871); eine ausführliche Biographie des Meisters schrieb sein Sohn Max Maria von Weber (1866 bis 1868, 3 Bde.). Ein Standbild von Rietschel wurde 1860 in Eutin enthüllt.

208. **Heinrich Marschner.** Auf dem von Weber betretenen Pfade folgte zuerst Heinrich Marschner (geboren am 16. August 1795 zu Zittau, gestorben am 14. Dezember 1861 zu Hannover), der bereits durch seine Erstlingsopern („Der Kyffhäuserberg", „Saida" und „Heinrich IV. und Aubigné", letztere durch Weber 1820 in Dresden aufgeführt) Webers Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, 1824 unter Weber Musikdirektor der Dresdener Oper wurde, also, wenn auch durch Schicht vorgebildet, ein Schüler Webers war. Leider erlangte er Webers Nachfolge nicht und siedelte daher bald nach dessen Tode nach Leipzig über, wo er (ohne Anstellung) die Opern „Der Vampyr" (1828) und „Der Templer und die Jüdin" zur Aufführung brachte. Das dritte seiner Hauptwerke „Hans Heiling" (1833) entstand in Hannover, wo Marschner 1831—59 als Hofkapellmeister wirkte. Wie Webers Popularität in erster Linie auf dem die Volkssage auf der Bühne lebendig machenden „Freischütz" beruht, so diejenige Marschners auf dem das gleiche bedeutenden „Hans Heiling", der noch heute gern gehört wird, wenn auch durch Wagners stärkere Farbengebung („im Holländer") das Interesse für Marschner stark abgeschwächt worden ist. Außer einer Reihe weiterer Opern, von denen aber keine sich dauernd festzusetzen vermochte, hat Marschner auch hübsche Lieder und Chorlieder geschrieben, auch die Kammermusik und Klaviermusik mit einer Anzahl guter Werke bereichert.

209. **Wagners Weg.** Inzwischen war in Richard Wagner eine jener Ausnahmsnaturen aufgetreten, deren die Kunstgeschichte nicht in jedem Jahrhundert eine und nur im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe auf einmal aufweist, ein Künstler von ebenso großer Kraft der Phantasie wie durchdringender Schärfe des Verstandes. Es ist gewiß merkwürdig, daß eine solche Doppelnatur berufen war, die romantische Oper auf ihre höchste Höhe zu führen, da der zergliederte Verstand doch als der Todfeind der blütentreibenden Phantasie gilt. Das Merkwürdigste an Wagner ist aber gerade, daß bei ihm die zunehmende Einsicht, das wachsende Wissen seine Phantasie immer mehr befruchtete und sein Können in einer beispiellosen Weise steigerte. Solange Wagner ganz unbefangen schuf, ging er bekannte Geleise und erst die erwachende und erstarkende Kritik lehrte ihn andere Wege suchen und finden. Der Wagner jeder folgenden Phase seiner Entwicklung ist das Produkt seiner Selbstkritik in der vorausgehenden. So hat sich Wagner wenigstens von Etappe zu Etappe seinen Entwicklungsgang selbst vorgezeichnet und die Erreichung seiner Ziele ist ein Triumph des Willens über das Können, der Erkenntnis über die Phantasie.

210. **Wagners Lehrjahre.** Richard Wagner ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, verlor aber seinen Vater bereits als er sechs Monate alt war, worauf seine Mutter den Schauspieler Ludwig Geyer in Dresden heiratete. Keinerlei musikalische Wunderkindschaft verriet den künftigen größten Komponisten des Jahrhunderts nach Beethoven, und die ernsthaften

Digitized by Google

Musikstudien (unter Th. Weinlig) nahmen erst ihren Anfang, als Wagner schon die Schule absolviert hatte und die Universität besuchte. Immerhin hatte er es bereits mit 20 Jahren soweit gebracht, daß eine Symphonie seiner Komposition im Gewandhauskonzert zur Aufführung gelangte (1833), ein Werk, das in nichts den künftigen Neuerer verriet, sondern wie die vorausgegangenen kleinen Werke, von denen eine Klaviersonate als op. 1 gedruckt wurde, durchaus auf klassischem Boden (Mozart) steht. Uebrigens war Wagner von Kindheit auf auch Dichter, sogar eher Dichter als Musiker, und entfaltete als Dichter viel mehr Neigung zu Extravaganzen als in seinen ersten Kompositionen. So kam es, daß er auch früh Opernversuche unternahm, die aber teils dichterisch teils musikalisch scheiterten. 1834 wurde Wagner Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater, verheiratete sich mit der Schauspielerin Minna Planer und brachte 1836 seine Oper „Das Liebesverbot" (nach Shakespeares „Maß für Maß") heraus, ohne mit derselben irgend welchen Eindruck zu machen. Die beiden folgenden Jahre führten Wagner als Kapellmeister an das unter Holtei eröffnete Stadttheater zu Riga, wo er außer zwei Ouvertüren nichts an die Oeffentlichkeit brachte. Das Ende seiner Lehrjahre bildete der Aufenthalt in Paris (1839—42), wohin Wagner mit seiner Frau auf dem Seewege von Riga aus sich wandte, ohne Engagement und ohne Aussicht auf ein solches — eine Zeit harten Ringens um die Existenz, die ihn zur Herstellung von Arrangements aller Art von fremden Kompositionen für die Verleger zwang. In dieser Zeit, wo Wagner das Werk beendete, das ihn zum letztenmal als Komponisten ohne selbständige Tendenz, als Schleppenträger Meyerbeers zeigt („Rienzi", schon in Riga begonnen), erfolgte seine erste innerliche Umwälzung, seine Bekehrung zu den romantischen Idealen und das Erwachen des Zweifels an der Verbindlichkeit der überkommenen Formen. Daß der Vorgang Berlioz', mit dem er persönlich bekannt wurde, von dessen Musikgenie er aber nicht viel hielt, an diesem Umschwunge nicht ohne Anteil war, liegt auf der Hand. Gerade seine Zweifel an der Berechtigung Berlioz' zu der Rolle, die derselbe, wenn auch in einem beschränkten Kreise von Verehrern zu spielen begann, mußte ihn reizen, Berlioz zu übertreffen. Thatsächlich entstand in Paris die „Faust-Ouvertüre", ein Stück echter Programmmusik, und auch der „Fliegende Holländer". Mit beiden steht Wagner aber bereits ganz auf einem von Rienzi durch eine tiefe Kluft geschiedenen Gebiete.

211. Wagner als Revolutionär. Der ganze Bombast Meyerbeers spricht aus der ersten großen Oper Wagners „Cola di Rienzi", die am 20. Okt. 1842 zum erstenmal in Dresden aufgeführt wurde. Die Annahme dieser Oper zur Aufführung und die ungefähr gleichzeitig erfolgte des „Fliegenden Holländer" in Berlin (auf Empfehlung Meyerbeers) veranlaßten Wagner zur Rückkehr nach Deutschland; die Mittel zur Uebersiedelung verschaffte er sich durch Verkauf des Textbuchs des „Fliegenden Holländer" an die Pariser große Oper (übersetzt von Foucher, komponiert von Dietsch, ging das Werk als Le vaisseau fantôme 8 Wochen vor der ersten Dresdener Aufführung der Wagnerschen Komposition in Paris über die Bühne). Gewiß eine merkwürdige Situation, daß

Digitized by Google

Wagner fast gleichzeitig zwei vollständig verschiedenen Stilrichtungen angehörige Werke der Oeffentlichkeit darbot; denn Wagner hatte den Standpunkt des Rienzi längst verlassen, als die Erstaufführung desselben erfolgte. Die gute Aufnahme des Rienzi verschaffte ihm aber die Ernennung zum Nachfolger Ristrellis als Hofkapellmeister in Dresden, und nun zog er den „Fliegenden Holländer", den der inzwischen selbst nach Berlin berufene Meyerbeer vielleicht länger hätte liegen lassen, zurück, und brachte ihn in Dresden selbst heraus (2. Jan. 1843). Aus dem „Fliegenden Holländer" spricht ein so durch und durch anderer Geist als aus „Rienzi", daß es wohl begreiflich ist, welches ungeheuere Aufsehen dieses Werk drei Monate nach Rienzi in Dresden machte. Eine heute dem Kenner der späteren Werke Wagners noch spürbare Abhängigkeit von der Faktur der Italiener in der Begleitung einzelner Gesangsstücke konnte damals noch gar nicht als solche empfunden werden; war es doch genug des Neuen, was Wagner außerdem bot. In erster Linie war es der romantische Zauber, der über dem ganzen Werke liegt, der Webers und Marschners Kolorit bedeutend überbot, die bis zum Naturalismus gehende Tonmalerei für Sturm und Seegang, was die Hörer sofort packte. Aber was vielmehr sofort zur Parteibildung für und gegen Wagner drängte, war Wagners Neuerung der vollständigen Beseitigung des herkömmlichen Opernschemas der abgeschlossenen Einzelnummern. Das nirgends durch regelrechte Klauseln und Pausen unterbrochene, unausgesetzte Fortschreiten der musikalischen Entwickelung durch den ganzen Akt, ja die Ueberbrückung der durch die Teilung in drei Akte bedingten Unterbrechungen durch Wiederaufnahme der Motive, welche den einen geschlossen, zu Anfang des folgenden, erzeugte eine nie dagewesene Steigerung der Spannung und Erregung der Hörer. So war mit einemmal Wagner zu einem kühnen Neuerer geworden und hatte gleich mit seinem ersten Schlage einen glänzenden Sieg erfochten. Beharrlich schritt er nun auf dem betretenen Wege der Emanzipation von französischen und italienischen Einflüssen weiter vor, und entwickelte sich mehr und mehr zu einem bewußt und theoretisch arbeitenden Reformator der Oper. In seiner Stellung als Hofkapellmeister ging er zunächst entschieden vor durch Wiederaufnahme der Opern Glucks, so deutlich markierend, daß er dessen Reform der Oper weiterzuführen entschlossen sei. Das romantische Ideal der Wiedererschließung der edelsten Schätze der nationalen Dichtung und Sage der Vorzeit in einer den höchsten Anforderungen der ästhetischen Kritik standhaltenden Gewandung schwebte ihm dabei unausgesetzt vor, und er ist ihm bis an sein Ende getreu geblieben. Gegenüber Webers immer noch mit unsichtbaren Fäden an das Wiener Singspiel gefesseltem „Freischütz" und „Oberon" bedeuten Wagners „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" eine fortschreitende Sublimierung, die schließlich in den „Nibelungen" und „Parsifal" ihren Höhepunkt erreicht, während die „Meistersinger" eine Sonderstellung einnehmen, welche durch die zeitlich näher liegende Handlung bedingt ist. Nur ein Werk war Wagner vergönnt, noch in seiner Dresdener Stellung vorzuführen, ehe die politischen Zeitläufte den Revolutionär auf dem Gebiete der Kunst auch zu einem Barrikadenkämpfer machten

Digitized by Google

und seine Flucht ins Ausland erheischten. Am 19. Okt. 1845 feierte das Zeitalter der Minnesänger seine Auferstehung in der Erstaufführung des „Tannhäuser". Das waren wieder ganz andere Töne als die, welche Wagner mit dem „Holländer" angeschlagen; das Dämonische in der Verkleidung des Sinnenreizes, die heiße Liebesglut des Tannhäuser im Kontrast und Konflikt mit dem reinen Minnedienste Wolframs von Eschenbach und als Staffage ein idyllisches Stück Natur mit Wald- und Hirtenpoesie! Die Nichtbeachtung von Wagners „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen", in welchem Wagner bereits ähnliche Ziele vorschwebten wie später bei der Begründung der Bayreuther Festspiele, trieb ihn in die Reihen der Mißvergnügten, und so kam es, daß er 1849 sich am Maiaufstande beteiligte und nach dessen Niederwerfung flüchtig werden mußte. Im Exil zunächst bei Liszt in Weimar und in der Folge in Zürich widmete er sich nun ganz der weiteren Ausführung seiner Reformideen, die er auch theoretisch in den Schriften „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" und besonders „Oper und Drama"(1851) darlegte. Es beginnt nun die Zeit, wo die Bezeichnung „Oper" für neuere Werke Wagners unzulässig wird, da derselbe nunmehr selbst auf den Titel „Musikdrama" Anspruch macht. Doch fällt vor diese Zeit noch die Komposition des „Lohengrin" (1847), der aber erst 1850 in Weimar durch Liszt seine Erstaufführung erlebte. Der „Lohengrin" ist die vollendetste Darstellung der Ritterromantik, knüpft als solche direkt an Webers „Euryanthe" an, unterscheidet sich aber von ihr durch starke Steigerung des Gesamtniveaus.

212. **Das Leitmotiv.** Im Lohengrin tritt zum erstenmal das Leitmotiv auffälliger hervor, d. h. die Verwendung eines in bedeutsamer Situation erstmalig eingeführten musikalischen Gedankens zur Wiedererinnerung an jene Situation. Gelegentliche Ausnützungen dieses Kunstmittels sind auch schon vor Wagner nachweisbar (z. B. in der Euryanthe) und Wagner selbst hat das Motiv der Ballade im Fliegenden Holländer durch die ganze Oper geschickt verwendet zur Erzielung eines einheitlichen Eindrucks. Von Lohengrin ab aber tritt das Leitmotiv mehr und mehr in den Vordergrund, bis seine Vervielfältigung und die mannigfache Verwendung einer großen Zahl solcher schließlich zu Personifikationen gewordener Motive in den „Nibelungen" auf eine ganz neue Art der musikalisch-dramatischen Technik führt.

213. **Tristan und Isolde.** In Tristan und Isolde hat Wagner seine ursprüngliche Idee der Umschaffung des musikalisch-dramatischen Stils am reinsten durchgeführt, nämlich die Vermeidung eigentlich musikalischer Formgebung durch vollständige Indienststellung der Musik für die Verwirklichung der dramatischen Gesamtidee. Auch scheint im Tristan die von Berlioz und Liszt begeistert aufgenommene Fétissche Idee der Aufhebung des Tonartbegriffs Wagner ernstlich beschäftigt zu haben. Der starke Musiksinn Wagners hat diesen zwar auch im Tristan vor Monstrositäten bewahrt, wie sie bei Berlioz vorkommen; ihn leitete (wie auch Liszt) der starke musikalische Instinkt doch durch die schwersten selbstgeschaffenen Labyrinthe absichtlich fortgesetzt wechselnder Tonalität als Ariadnefaden einer schließlich noch durchzufühlenden

Digitized by Google

Haupttonart und auch die Vermeidung aller und jeder liedmäßigen Gestaltung hat er doch nicht bis zur letzten Konsequenz durchführen können. Aber als Versuch dazu bleibt der Tristan ein historisch wichtiges Denkmal. Daß Wagner auf diesem Wege nicht weiter ging, sondern zu schlichterer Gestaltung zurückkehrte, ist eine Lehre für kommende Generationen von Komponisten, die diese nicht zu ihrem Schaden ignorieren werden. Die fortschreitende Höherhebung des Niveaus der Gesamtstimmung und Diktion sowohl der Poesie als der Musik, ist auch an Tristan besonders bemerkbar. Mehr und mehr löst sich die Welt der Wagnerschen Musikdramen von der wirklichen Welt ab, bis sie schließlich in der Ueberwelt des nordischen Mythus und der christlichen Mystik anlangte. Daß dieser Entwickelungsprozeß eine auf keinem andern Gebiete der Künste eine Parallelbildung aufweisende Vollendung des romantischen Ideals bedeutet, liegt auf der Hand. Und darum ist es thöricht, Wagner von den Romantikern scheiden zu wollen. Er ist die Gipfelung der Romantik.

214. Die Meistersinger von Nürnberg. In den Meistersingern verläßt Wagner den Wolkenwagen und steigt zur Erde nieder, tritt uns menschlich näher. Die Größe seines Genies, die außerordentliche Schärfe seines Kunsturteils offenbart sich mit überzeugender Gewalt, wenn man sich die Umwandlung seines Stils klar macht, deren er für die „Meistersinger" bedurfte. In den Meistersingern ist alles schlicht menschlich, von den Lehrbuben und tanzenden Mädchen bis zu den Idealgestalten Sachs', Evchens und Stolzings. Die Einwendungen, welche sich gegen die outrierte Komik Beckmessers machen ließen, können wir füglich als nicht erheblich übergehen; Thatsache ist, daß z. B. in der Reproduktion der Prügelscene in Beckmessers Erinnerung Wagner ein unerreichtes Meisterstück musikalischer Komik geliefert hat. Aber man mustere sämtliche „Menschen" seiner übrigen Bühnenwerke, man wird keinen finden, dem das durch die Gegenüberstellung des Uebernatürlichen bedingte Opernmäßige so ganz und gar abgestreift ist, wie den gesamten Gestalten der Meistersinger, selbst die zopfige Zunft der Meister mit eingerechnet. Die Meistersinger sind aus dem Geiste des deutschen Singspiels heraus geboren, bedeuten aber eine gewaltige Potenzierung desselben. Mit der italienischen komischen Oper haben sie ebensowenig etwas zu thun, wie mit der französischen Spieloper; aber auch von Lortzings deutscher Spieloper sind sie durch eine Kluft getrennt. Dieses Gemälde deutschen bürgerlichen Lebens zu Ausgang des Mittelalters steht vorläufig in seiner Art einzig da, so sehr ihm Nachfolge zu wünschen wäre. Versuche dazu, wie Wendelin Weißheimers „Meister Martin und seine Gesellen" (1879), schieben sich doch einstweilen nur als anerkennenswerte Mittelglieder zwischen die Meistersinger und Lortzings Waffenschmied ein.

215. Bayreuth. Wagners Schmerzensschrei nach einem deutschen Fürsten, der den Opferwillen besäße, eine Stätte der Pflege einer wahrhaft nationalen Kunst zu schaffen, fand unerwartet im Jahre 1864 Widerhall in der Brust des soeben den Thron besteigenden jugendlichen Königs Ludwig II. von Bayern, welcher Wagner, dessen Amnestierung inzwischen erfolgt war, nach München berief und ihm zunächst zur Ermöglichung

Digitized by Google

freien Schaffens eine Villa am Starnberger See zum Geschenk machte. Hans von Bülow wurde nun nach München berufen, um nach Wagners Ideen die Königl. Musikschule zu reformieren und die Leitung der Hofoper zu übernehmen, welche 1865 die Erstaufführung von „Tristan und Isolde" und 1868 diejenige der „Meistersinger" brachte. Bereits 1865 erhielt der mit Wagner befreundete Architekt Semper den Auftrag, den Bauplan des „Festspielhauses" zu entwerfen, welches Wagner als die künftige Pflanzstätte der nur von rein künstlerischen Gesichtspunkten zu leitenden Aufführungen der schon lange geplanten und in der Dichtung seit 1853 gedruckt vorliegenden Nibelungentrilogie träumte. Ursprünglich kam München als Ort der Festspiele in Frage, doch bestärkte sich sich in Wagner immer mehr die Ueberzeugung, der er bereits 1851 in der „Mitteilung an seine Freunde" Ausdruck gegeben, daß das Großstadtleben der gedeihlichen Entwickelung einer solchen Institution unübersteigliche Hindernisse bereiten müsse. So reifte der Gedanke, das Festspielhaus fern ab vom großen Verkehr in einem stillen Winkel Deutschlands zu errichten, nach dem alle diejenigen zusammenkommen sollten, denen es um die Kunst ernst wäre. Nach der starken Erhebung des deutschen Nationalbewußtseins durch den glücklichen Ausgang des französischen Kriegs wurde der Gedanke zur That und das kleine Bayreuth wurde gewählt, wo zu Pfingsten 1872 die Grundsteinlegung des Festspielhauses erfolgte. Wagner selbst, der sich inzwischen mit Liszts Tochter Cosima vermählt hatte, die sich von ihrem früheren Gatten, Hans von Bülow, trennte, siedelte nach der Villa „Wahnfried" über, die er sich in der Stadt gebaut, wo sein „Wahn Frieden" fand. Die mit Bewegung des Riesenapparats der die erforderlichen Geldmittel aufbringenden Wagnervereine ermöglichten Erstaufführungen des „Ring des Nibelungen" am 13. bis 30. August 1876, denen auch der deutsche Kaiser und der König Ludwig von Bayern beiwohnten, übertrafen weit die Erwartungen und Bayreuth ist in den Sommermonaten ein Wallfahrtsort geworden, zu dem die Kunstfreunde aus allen Weltteilen zusammenströmen. Sechs Jahre später erfolgte die Erstaufführung des letzten Wagnerschen Werkes, des Bühnenweih-Festspiels „Parsifal" (26. Juli 1882). Leider verhinderte der schon am 13. Februar 1883 in Venedig erfolgte plötzliche Tod Wagners die Realisierung der „Bayreuther Idee" in der ursprünglich von Wagner geplanten weiteren Form, daß auch andere als Wagnersche Werke dort ihre stilreinen Musteraufführungen fänden, und Bayreuth ist daher lediglich die Stätte der Musteraufführungen von Werken Wagners geworden, mit gänzlicher Monopolisierung des „Parsifal", dessen Aufführung bisher keiner anderen Bühne gestattet worden ist.

216. Die Nibelungen und Parsifal. Verglichen mit Tristan und Isolde (die „Meistersinger" liegen, wie gesagt, gänzlich außerhalb jeder Vergleichung) ist die Tonsprache Wagners in seinen beiden großen letzten Werken eine wesentlich einfachere, ruhigere, abgeklärte. Gewiß heischte der Vorwurf, besonders in den Nibelungen, diese epische Breite, welche gleich in der Einleitung des „Rheingold" mit ihrem festliegenden Baß und dem nur mit immer gesteigerter Figuration ausgeschmückten festgehaltenen Es dur-Akkorde zum Ausdruck kommt. Aber die Umkehr zu festerer Gestaltung war wohl nach dem Tristan Wagner

Digitized by Google

überhaupt Bedürfnis, nachdem er mit der Auflösung der Formen bis an die Grenze der Möglichkeit gegangen war. Von der künstlichen Vermeidung der Abschlüsse im „Fliegenden Holländer" ist diese versuchte innerliche Aufhebung der Form im Tristan sehr weit entfernt und zu der altüblichen Zerschneidung in regelrechte mit Klauseln und Pausen abgeschlossene Einzelnummern ist Wagner auch nicht in den Meistersingern zurückgekehrt, geschweige gar in den Nibelungen und Parsifal. Aber die Freude am Formen ist ihm wiedergekommen und vollbewußt und mit künstlerischer Absicht zeichnet er wieder Bilder, die zwar wechseln und mit festem Zusammenhange einander folgen, aber nicht, wie er es im Tristan anstrebte, in stetem Werden, stetem Flusse sind. Bewußt hält Wagner wieder Momente der dramatischen Entwickelung fest, gebietet der Zeit Stillstand, um das musikalische Bild des Moments, das nur im zeitlichen Verlaufe gegeben werden kann, auszuführen; freilich verfährt er dabei nicht so plump wie die ältere Oper, welche jedes Bild für sich breit einrahmt und eines neben das andere hängt. Es liegt aber im innersten Wesen der Musik begründet, daß sie, auch um den Moment zu zeichnen, Zeit braucht; wie die Einzelbilder des Kinematographen zufolge der Unfähigkeit des Auges, schnell einander folgende Reize auseinanderzuhalten, sich zu einem lebenden Bilde zusammenfügen, so — nur in viel weiteren Intervallen — fügt der Musiksinn die musikalischen Einzelbilder, deren jedes aber Sekunden ja Minuten zu seinem Zustandekommen braucht, zu einem musikalischen Geschehen aneinander. Darin liegt die Erklärung, weshalb sogar die aus wirklich getrennten Einzelbildern zusammengesetzte ältere Oper doch nicht so unsinnig erscheint, wie man vom abstrakten, theoretisierenden Standpunkte aus meinen könnte.

217. Wagnerlitteratur. Keines Komponisten Schaffen, auch das Beethovens nicht, hat auch nur annähernd eine so große Litteratur hervorgerufen wie dasjenige Wagners. Wir können gar nicht daran denken, hier auch nur die größeren Arbeiten aufzuzählen; denn alljährlich erscheinen Dutzende von Schriften über Wagner, deren viele mehrere Bände und hunderte von Seiten füllen. R. Oesterleins 1882—86 erschienener Katalog einer Wagner-Bibliothek füllt bereits 2 Bände mit 5560 Nummern. Wagners eigene Schriften erschienen in Gesamtausgabe bei E. W. Fritzsch in Leipzig (1871—83, 10 Bde., Suppl. 1885; 2. Aufl. 1888), „Nachgelassene Schriften und Dichtungen" erschien 1895 bei Breitkopf und Härtel; der „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt" 1887, „Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer und Ferd. Heine" 1888, dsgl. an Aug. Röckel 1894, 15 Briefe, herausgeg. von Eliza Wille 1894, an E. Heckel 1898, an O. Wesendonck 1898. Von den Biographien Wagners seien als die bedeutendsten genannt die von K. F. Glasenapp (1876—77, 2 Bde., 3. Aufl. in 3 Teilen 1894, 1897, 1899), Ad. Jullien (1886) und H. S. Chamberlain (1876).

218. Der deutsche Nachwuchs. Eine lange Reihe von Komponisten müht sich mit, neben, gegen und nach Wagner um den Lorbeer der Opernkomposition. Die Abtrünnigen, welche sich der leichten Muse der Operette in die Arme warfen, ließen wir bereits Revue passieren. Einzelne Opernversuche, wie Schumanns „Genovefa" (1850 in Leipzig) oder die Opern Hillers, Rein-

Digitized by Google

eckes, Rheinbergers („Die 7 Raben"), Albert Dietrichs („Robin Hood"), Max Bruchs („Hermione"), Felix Dräsekes („Gudrun", „Hero" ꝛc.), Nietz u. s. w., die ohne Einfluß blieben und auch in der Thätigkeit der betreffenden Komponisten nur Episoden bilden, können wir übergehen. Aber auch die dauernden Bemühungen von Leuten wie Karl Reinthaler („Edda" 1875, „Käthchen von Heilbronn" 1881), Joseph Abert („Astorga", „Ekkehard" u. a.), Bernhard Scholz („Golo", „Der Trompeter von Säkkingen"), Aug. Langert („Dornröschen"), Ferdinand Langer („Murillo"), W. Freudenberg („Marino Faliero"), Aug. Reißmann („Gudrun"), Heinrich Hofmann („Aennchen von Tharau", „Donna Diana"), Karl Grammann („Melusine", „Ingrid"), Willem Dehaan („Die Inkasöhne"), Jules Desmert („Die Albigenser"), auch die zeitweilig wirklichen Erfolg erringenden Viktor Neßler („Der Rattenfänger von Hameln", „Der Trompeter von Säkkingen"), Eduard Kretschmer („Die Folkunger"), Karl Goldmark („Die Königin von Saba"), Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz"), können angesichts der Geringfügigkeit des Endergebnisses nur ein schmerzliches Bedauern über die aufgewandte Arbeit erregen. Ein stärkeres Interesse erwecken die mehr oder minder bestimmt in den Bannkreis Wagners zu rechnenden Peter Cornelius (1824—1874 „Der Barbier von Bagdad", 1858 „Cid", 1865 „Gunlöd" [erst 1892 geg.]), Alexander Ritter (1833—1896, „Der faule Hans" 1885, „Wem die Krone" 1890), Wendelin Weißheimer („Meister Martin und seine Gesellen"), Cyrill Kistler („Kunihild" 1884, „Till Eulenspiegel" 1889), Wilhelm Kienzl („Urvasi" 1886, „Heilmar der Narr" 1892, „Der Evangelimann" 1895, „Don Quixote" 1898), August Bungert (Tetralogie „Homerische Welt"), Philipp Rüfer („Merlin" 1887, „Ingo" 1887), Felix Weingartner „Sakuntala" 1884, „Malawika" 1886, „Genesius" 1882), Reinhold Becker („Frauenlob" 1892, „Ratbold" 1898), Hans Sommer („Loreley" 1891, „Der Meermann" 1896), Eugen d'Albert („Der Rubin" 1893, „Ghismonda" 1895, „Gernot" 1897), Hugo Wolf („Der Corregidor" 1896), Richard Strauß („Guntram" 1894), Max Schillings („Ingwelde" 1894), Hans Pfitzner („Der arme Heinrich" 1895) u. s. w. Mehr außerhalb des Wagner-Kreises stehen die Opern von Hermann Götz („Der Widerspenstigen Zähmung" 1874 und „Francesca de Rimini" 1877), auch E. N. von Reznicek's („Donna Diana" 1894), deren liebenswürdige Gebarung Anerkennung gefunden hat. Das Geheimnis, warum es aber von allen diesen vortrefflichen Musikern keiner bisher auch nur zu einer Stellung neben Wagner hat bringen können, wollen wir nicht zu lüften versuchen. Noch müssen wir des berauschenden Erfolges gedenken, den Engelbert Humperdinck (geb. 1. Sept. 1854 zu Siegburg a. Rh.) mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel" (Weimar 1894) errang; derselbe beruht in erster Linie in der unfehlbaren Wirkung der von Humperdinck in großer Zahl mit besonderem Geschick gefaßten Perlen des Kinderliedes und steht geschichtlich in Parallele mit den Wirkungen des aufkommenden deutschen Singspiels.

219. **Wagners Einfluß auf das Ausland.** In welchem Grade die Russen und Tschechen sich für die romantische Strömung auch in ihren späteren Formen erwärmten, sahen wir bereits (Nr. 191 ff.). Aber ganz der gleiche starke Einfluß ist

Digitized by Google

auf die Produktion Italiens und Frankreichs, ja sogar Englands nachweisbar. Wenn auch die Am. Ponchielli („Gioconda" 1834—86), Fil. Marchetti (geb. 1835, „Ruy Blas"), Carlo Gomez (1839, „Salvator Rosa") e tutti quanti im alten Geleise weiterfahren, so sind doch, beginnend mit Arrigo Boitos „Faust" („Mefistofele" 1868) bis zu Ant. Smareglias „Falena" (1897), die Einwirkungen Wagners stark zu spüren und sogar der alternde Verdi nahm soviel er konnte von Wagner an (im Manzoni-Requiem, „Othello" 1887 und „Falstaff" 1893). Doch sind die respektabelsten Pfleger der deutschen Musik in Italien nicht Opern- sondern Kammermusikkomponisten (G. Sgambati [geb. 1843] und G. Martucci [geb. 1856]). Die betäubenden aber schnell vorübergegangenen Erfolge der jungitalienischen Veristen Pietro Mascagni („Cavalleria rusticana" 1890) und Ruggiero Leoncavallo („Gli Pagliacci" [„Der Bajazzo"] 1892) nebst ihren (musikalisch etwas besseren) Nachfolgern Umb. Giordano („Andrea Chenier" 1896) und Giac. Puccini („La Bohême" 1897) beruhen jedenfalls weniger auf dem Einflusse Wagners auf diese Komponisten als auf der Uebersättigung des deutschen Publikums mit Wagners schwerer musikalischen Kost.

220. **Die französische und englische Oper der Gegenwart.** Wenn auch den Hauptbestand der französischen Oper noch Werke bilden, die auf dem Boden der Meyerbeerschen Effektoper erwachsen sind, voran diejenigen Jules Massenets (geb. 1842), „König von Lahore" (1877), „Herodias (1881), „Cid" (1885) und „Der Magier" (1891), Et. Reyers (geb. 1823) „Sigurd" (1884) und „Salammbo" (1892), Camille Saint-Saëns (geb. 1835) „Heinrich VIII.", „Simson und Delila" und „Phryné" (1893) u. s. w. und daneben komische Opern, in denen die Tradition der Boieldieu, Auber und Adam leider verloren gegangen ist (Dubois, Godard, Delibes [„Le roi l'a dit 1873] ꝛc.) und vor allem eine starke Stilmengerei empfindlich hervortritt, welche sogar die Grenze zwischen Operette und ernster Oper zu verwischen droht (Bizets „Carmen" 1875), so dringt doch Wagners instrumentale und vokale Diktion durch alle Fugen ein (Bizets „Perlenfischer" und „Mädchen von Perth") und es werden auch Versuche bemerkbar, Wagners Stilprinzipien anzunehmen und wohl gar zu überbieten (Bruneaus „Messidor" 1897, Lucien Lamberts „Spahi" 1877), was freilich gute Wege hat. Ein kommender Mann scheint für Frankreich Vincent d'Indy zu sein („Feervaal" 1897). England hat mit Alexander Mackenzie (geb. 1847, Colomba" 1883, „Der Troubadour" 1886) und Ch. V. Stanford (geb. 1852, „Der verschleierte Prophet von Chorassan" 1881, „Savonarola" 1884) und Arthur Sullivans (geboren 1842) „Ivanhoe" 1891, einen kräftigen Anlauf genommen, sich endlich zu einer nationalen Oper durchzuringen, scheint aber vorläufig die leichtere Operette der ernsten Oper vorzuziehen (auch Mackenzie ist zur Operette übergegangen).

221. **Dänemark und Schweden.** Dänemark, das seine nationale Oper den Deutschen J. A. P. Schulz (1747—1800) und Friedrich Kuhlau (1786—1842) verdankt, aber in A. P. Berggreen (1801—1880, Billedet og Bustan 1832) und Joh. P. Em. Hartmann, dem 1805 geborenen, noch lebenden Nestor, seine ersten eigenen Opernkomponisten produzierte („Der Rabe",

Digitized by Google

„Die Korsen"), hat seitdem die nationale Oper zu erhalten gewußt (Emil Hartmann [Sohn] 1837—1898 [„Die Erlenmädchen" 1867 u. a.], August Enna, geb. 1860 [„Die Hexe" 1892]; auch Schweden hat durch Ivar Hallström, geb. 1826, eine eigene Oper erhalten („Der Bergkönig" 1874), dem Andreas Hallén als jüngerer sekundiert (geb. 1846), „Harald der Wiking" 1881.)

222. **Schluß.** Das Gesamtbild der musikalischen Welt am Schlusse des Jahrhunderts zeigt die noch mit ungeschwächter Kraft fortdauernde musikalische Suprematie Deutschlands über alle Länder, welche überhaupt die rechte Kunst pflegen. Zwar machen sich allerorten starke Strömungen zur Gewinnung einer eigenen nationalen Kunst geltend, doch offenbart sich das hauptsächlich in der Komposition von Dichtungen in der eigenen Sprache, in der allerdings richtigen Voraussetzung, daß der Geist der Sprache sich der Musik aufdrücken wird. Aber die „Großen" sind für alle Lande die deutschen Meister Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner und Brahms. Diesen Großen einen oder den andern der eigenen Nationalität gleichzustellen, ist das Höchste, wozu sich der Stolz der anderen Nationen erhebt. Gewiß hat Deutschland Ursache, sich dieser dominierenden Stellung zu freuen, von der es nicht voraussehen kann, wie lange sie währen wird. Die Linie, welche die musikalische Vorherrschaft auf der Landkarte im Laufe der Jahrhunderte gezeichnet hat, läuft von England über die Niederlande und Frankreich nach dem Süden (Spanien?) und Italien und wendet sich dann nordwärts über die Alpen nach Deutschland; daraus schließen zu wollen, daß sie nun nach dem Norden und Osten weiter laufen müßte, wäre wohl kühn; doch läßt sich nicht verkennen, daß Deutschland die musikalische Kultur nach Norden und Osten weitergetragen hat. Die unzweifelhaft für die Musik sehr veranlagten Slavischen Stämme hoffen bereits zuversichtlich, daß die Reihe nun an sie kommt. Derartige Ausblicke auf die Zukunft sind freilich sehr trügerisch und die moderne Welt mit ihrem regen Verkehr der Völker unter einander, der keine trennenden Grenzen und keine Entfernungen mehr kennt, ist doch vielleicht dazu angethan, die Wiederkehr solcher Perioden Jahrhunderte währender Prävalenz einer Nation überhaupt nicht wieder zuzulassen. Der geniale, begabte Musiker von heute holt seine Bildung nicht mehr im engen Kreise der Heimat, sondern scheut selbst die Reise über den Ozean nicht, um die besten Lehrmeister aufzusuchen. Wer aber vermag vorauszusehen, in welchem Lande der nächste Großmeister der musikalischen Kunst geboren werden wird?

Digitized by Google

Künstler-Lexikon.

Abbatini, Antonio Maria, geb. 1595 oder 1605 zu Castello oder Tiforno, gest. 1677 zu Castello. Komponierte Kirchenmusiken.

Abeille, J. Ch. Ludwig, geb. 20. 2. 1761 zu Bayreuth, gest. 2. 3. 1838 in Stuttgart. Pianist und Komponist.

Abel, Karl Friedrich, geb. 1725 zu Köthen, gest. 1787 zu London. Gambenvirtuos und Komponist.

Abenheim, Joseph, geb. 1804 zu Worms, gest. 18. 1. 1891 in Stuttgart. Violinist.

Abert, J. J., s. T. d. G.

Abt, Franz, geb. 22. 12. 1819 zu Eilenburg, gest. 31. 3. 1885 in Wiesbaden. Sehr populärer Komponist. Lieder- und Männerchöre 2c. („Waldandacht", „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen").

Achard Leon, geb. 1831 in Lyon. Tenorist.

Adam, Louis, geb. 3. 12. 1758 zu Müttersholtz (Elsaß), gest. 1848 in Paris, war Professor für Klavierspiel am Konservatorium daselbst. Lehrer von Kalkbrenner, Herold u. a. Sein Sohn:

Adam, Adolph Charles, geb. 24. 7. 1803 zu Paris, gest. 3. 5. 1856. Opernkomponist. „Postillon von Lonjumeau" 2c.

Adam de la Hale (oder Halle), geb. zu Arras, um 1240, gest. 1287 in Neapel. Französischer Minnesänger. (Trouvère).

Adam von Fulda, geb. 1450, einer der ältesten deutschen Komponisten.

Adams, Thomas, geb. 5. 9. 1785 zu London, gest. 15. 9. 1858 daselbst. Organist und Tonsetzer.

Addison, John, geb. 1770, gest. 1844 in London. Englischer Komponist.

Adelburg, August, Ritter v., geb. 1830 zu Konstantinopel, gest. 1873 in Wien. Violinvirtuose und Komponist.

Adler, Guido, s. T. d. G.

Adlung, Jakob, geb. 1699 zu Erfurt, gest. 1762 das. Organist u. Musikschriftsteller.

Aerts, Egide, geb. 1832 zum Boom bei Antwerpen, gest. 1853 zu Brüssel. Flötenvirtuose. Komponierte verschiedenes.

Aerts, Felix, geb. 4. 5. 1827 zu St. Troud, gest. 1888 in Nivelles. Violinist, Kapellmeister, Musikschriftsteller und Komponist.

Agazzari, Agostino, geb. 1578 zu Siena, gest. 1640 daselbst. Kapellmeister und Komponist kirchl. Werke.

Agnelli, Salvatore, geb. 1817 zu Palermo. Opernkomponist.

Agostini, Ludovico, geb. 1534 in Ferrara, gest. 20. 9. 1590. Komponist.

Agostini, Paolo, geb. 1593 in Vallerano, gest. 1629 in Rom. Gelehrter Kontrapunktiker. Schrieb 16-, 24- bis 48-stimmige Messen 2c.

Agrell, Johann, geb. 1701 in Loeth (Ostgotland), gest. 1769 in Nürnberg. Violinist, Klavierspieler, Kapellmeister u. Komponist.

Agricola, Alexander, geb. wahrscheinlich um 1446, Geburtsort unbekannt, als Todesjahr wird 1506 angenommen. Einer der bedeutendsten Komponisten des 15. Jahrhunderts.

Agricola, Martin, geb. 1486 in Sorau, gest. 1556 in Magdeburg. Namhafter Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts.

Agricola, Joh. Friedr., geb. 1720 in Dobitschen b. Altenburg, gest. 1774 in Berlin. Kapellmstr u. Komponist. Musikschriftst.

Agthe, Karl Christian, geb. 1762 in Hettstädt (Mansfeld), gest. 1797 als bernburgischer Hoforganist in Ballenstedt. Schrieb Opern, Lieder, Klaviersachen u. a.

Aguado, Dionisio, geb. 1784 in Madrid, gest. 1849. Guitarrevirtuose. Schrieb eine Schule u. anderes für sein Instrument.

Agujari, Lucrezia, geb. 1743 in Ferrara, gest. 1783. Sängerin von enormem Umfang der Stimme.

Ahle, Joh. Rudolf, geb. 1625 in Mühlhausen (Thüringen), gest. 1673 das. Kantor, Tonsetzer u. Theoretiker. Sein Sohn:

Ahle, Joh. Georg, geb. 1650, gest. 1706 in Mühlhausen, wurde Nachfolger s. Vaters als Organist. Schrieb kirchl. Werke u. a.

Ahna, Heinrich de, geb. 22. 6. 1832 in Wien, gest. 1. 11. 1892 in Berlin. Prof. u. kgl. Konzertmeister. Bedeut. Violinist.

Aiblinger, Joh. Caspar, geb. 1779 in Wasserburg (Bayern), gest. 1867 in München, wo er eine Zeit lang Kapellmeister war. Schrieb Kirchen- u. Bühnenwerke.

Aichinger, Gregor, geb. 1565, gest. 1628 in Augsburg. Schrieb kirchliche Werke.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Akeroyde, Samuel, volkstümlicher engl. Liederkomponist zu Ende des 17. Jahrhunderts.

Alabjeff, Alex., geb. 1802 in Moskau, gest. 1852 daselbst. Russ. Liederkomponist. „Die Nachtigall" wird noch heute oft gesungen.

Alard, Delphin, geb. 8. 3. 1815 in Bayonne, gest. 22. 2. 1888 in Paris. Vortrefflicher Geiger, Komponist und Verfasser einer sehr guten Violinschule. Sarasate ist Schüler A's.

Alard, César, geb. 4. 5. 1837 in Josselins (Belgien), gest. 22. 2. 1888 in Paris. Namhafter Cellist.

d'Alayrac, Nicolaus, geb. 1753 in Mouret bei Toulouse, gest. 1809 in Paris. Opernkomponist. (61 Opern!)

Albani, M. L. C., s. T. d. G.

Albeniz, Don Pedro, span. Mönch, geb. 1755 in Biscaya, gest. 1821 in San Sebastian. Schrieb Kirchenkompositionen u. anderes.

Albeniz, geb. 1795 in Logrono (Altkastilien), gest. 1855 in Madrid. Pianist, Lehrer, Hoforganist, Komponist.

Albert, Aug. Franz Karl Em., Prinz von Sachsen-Coburg-Gotha, Gemahl der Königin von England, geb. 1819, gest. 1861. Talentiert für Musik, schrieb er viele Vokalkompositionen u. a.

Albert, Heinrich, geb. 1604 in Lobenstein (Vogtland), gest. 1651 in Königsberg als Organist. Trefflicher Musiker u. Dichter geistlicher und weltlicher Lieder.

d'Albert, Eugen, s. T. d. G.

Alberti, Joh. Friedr., geb. 1642 in Tönning (Schleswig), gest. 1710. Organist in Merseburg u. s. B. angesehener Komponist und Kontrapunktiker.

Alberti, Giuseppe Matteo, geb. 1685 in Bologna. Violinspieler und Komponist.

Alberti, Dom., geb. um 1705 in Venedig, gest. 1740 in Formio. Sänger, Klavierspieler und Opernkomponist. Er führte die sog. Albertischen Bässe ein, bestehend in fortgesetzten gleichartigen Akkordbrechungen für die linke Hand als Begleitung zu einer Melodie.

Alberti, Karl Edm. Rob., geb. 1801 in Danzig, gest. 1874 in Berlin. War Geistl. und eifriger Musikfreund. Komponierte Lieder und schrieb manches über Musik und Musiker.

Albertini, Giovachino, geb. 1751, gest. 1811 in Warschau als kgl. poln. Kapellmeister. War beliebter ital. Opernkomponist.

Albinoni, Tommaso, geb. 1674 in Venedig, gest. daselbst 1745. Italienischer Opernkomponist (49 Opern). Schrieb auch viele Instrumentalstücke.

Alboni, Marietta, geb. 10. 8. 1823 in Cesena, gest. 15. 7. 1894. Einst gefeierte Altistin.

Albrecht, Joh. Lorenz, geb. 1732 in Görmar bei Mühlhausen in Thür., gest. 1773 daselbst. Organist. Schrieb Abhandlungen über Musik u. a.

Albrechtsberger, Joh. Georg, geb. 3. 3. 1736 in Klosterneuburg, gest. 7. 3. 1809. Hoforganist und Kapellmeister an der Stephanskirche in Wien. Theoretiker und Komponist. Lehrer Beethovens.

Albrici, Vincenzo, geb. 1631 in Rom, gest. 1696 in Prag. Organist u. Komponist.

Alcock, John, geb. 1715 in London, gest. 1806 als Organist in Lichfield. Schrieb kirchliche Kompositionen u. a.

d'Alembert, Jean le Rond, geb. 1717, gest. 1789 in Paris. Berühmter Musiktheoretiker.

Alfieri, Abbate Pietro, geb. 1801 in Rom, gest 1863 daselbst. War erst Mönch, dann Gesangprofessor. Veröffentlichte Schriften über Musik 2c. und gab die Werke Palestrinas (7 Bände) heraus.

Alkan, Ch. H. V., geb. 30. 2. 1813, gest. 29. 3. 1888 in Paris. Pianist u. Komponist trefflicher Pianofortewerke (Etüden u. a.).

Alkan, Napoléon, geb. 2. 2. 1826 in Paris. Pianist und Komponist von Salonstücken.

Allegri, Gregorio, geb. 1590, gest. 1652 in Rom. Mitglied der capella papale. Komponist des berühmten neunstimmigen „Miserere", welches in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird. Wurde von Mozart heimlich aufgeschrieben.

Allesandri, Felice, geb. 1742 in Rom, gest. 1811 in Berlin. Kapellmeister und Opernkomponist.

Almenräder, Karl, geb. 3. 10. 1786 in Ronsdorf b. Düsseldorf, gest. 14. 9. 1843 in Biebrich. Berühmter Fagottvirtuos und Komponist für dieses Instrument.

d'Alquen, Peter Cornelius Johann, geb. 1795 in Arnsberg (Westfalen), gest. 27. 11. 1863 in Mühlheim. Komponist populärer Lieder.

d'Alquen, Franz, geb. 1798 in Arnsberg. Lebte zuletzt in London. Klaviervirtuos, Komponist und Lehrer.

Alsleben, Jul., Prof. Dr., geb. 24. 3. 1832 in Berlin, gest. 9. 12. 1894 daselbst. Pianist und Musikschriftsteller.

Altenburg, Michael, geb. 1584, gest. 1640 in Erfurt. Fruchtbarer und geschätzter Kirchenkomponist.

Altenburg, Joh. Ernst, geb. 1734 in Weißenfels, gest. 1796 als Organist in Bitterfeld. Trompetenvirtuose.

Altnikol, Joh. Christian, gest. 1759. Komponist und Organist in Naumburg. Schüler und Schwiegersohn J. Seb. Bachs.

Alvsleben-Otto, Melitta, geb. 16. 12. 1842 in Dresden, gest. daselbst 13. 1. 1893. Opern- und Konzertsängerin.

Amati, Familie weltberühmter Geigenmacher zu Cremona im 16. und 17. Jahrhundert.

Ambros, Dr. Aug. Wilh., geb. 17. 11. 1816 in Mauth bei Prag, gest. 28. 6. 1876 in Wien. Musikhistoriker.

Ambrosius, Bischof von Mailand, geb. um 333 in Trier, gest. 397 in Mai-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

land. Eifriger Beförderer des christlichen Kirchengesanges. Vermutlich der Komponist des Ambrosianischen Lobgesanges „Te deum laudamus".

Amerbach (Ammerbach), Elias Nicolaus. Um 1570 Organist an der Thomaskirche in Leipzig. Gab 1571 ein wertvolles Werk über die Tabulatur heraus.

Ammon, Blasius, Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts, gest. 1590 in Wien. Kirchliche Kompositionen.

Amon, Joh. Andreas, geb. 1763 in Bamberg, gest. 1825 in Heilbronn. Hornvirtuose, Musikdirektor und Komponist.

Anacker, Aug. Ferd., geb. 17 10. 1790 in Freiberg in Sachsen, gest. 21. 9. 1854 daselbst. Komponist. Besonders bekannt ist die Kantate „Bergmannsgruß".

Ancot, Jean, geb. 22. 11. 1779 in Brügge, gest. daselbst 12. 7. 1848. Violinist und Komponist. Seine Söhne:

Ancot, Jean, geb. 6. 7. 1799, gest. 5. 6. 1829 in Boulogne, und

Ancot, Louis, geb. 3. 6. 1803, gest. 1836 in Brügge, waren Pianisten und Komponisten.

Ander, Alois, geb. 13. 10. 1821 in Liebitz (Böhmen), gest. 11. 12. 1864 in Bad Wartenberg. Berühmter Tenorist.

André, Johann, geb. 28. 3. 1741, gest. 18. 6. 1799 in Offenbach. Gründer des renommierten Musikverlags. Tüchtiger Musiker. Schrieb Opern, Lieder u. a.

André, Joh. Anton, Sohn des Vorigen, geb. 6. 10. 1775 in Offenbach, gest. daselbst 6. 4. 1842 als beisischer Hofkapellmeister. Verleger, Musikschriftsteller und Komponist. Brachte das Verlagsgeschäft durch Ankauf des Nachlasses von W. A. Mozart zu hoher Blüte. Seine Söhne:

André, Karl August, geb. 15. 6. 1806, gest. 15. 2. 1887. Inhaber der Frankfurter Filiale und Pianofortefabrik. Veröffentlichte die Schrift: „Der Klavierbau und seine Geschichte."

André, Julius, geb. 4. 6. 1808, gest. 12. 4. 1880 in Frankfurt a. M. War Organist u. Pianist. Komponierte Orgelsachen.

André, Jean Baptiste, geb. 7. 3. 1823, gest. 9. 12. 1882 in Frankfurt a. M. Pianist, herzogl. bernburgischer Kapellmeister.

Andreoli, Guglielmo, geb. 22. 4. 1835, gest. 13. 3. 1860 in Rizia. Pianist. Unternahm erfolgreiche Konzertreisen.

Andreoli, Carlo, Bruder des Vorigen, geb. 8. 1. 1840 zu Mirandola. Lebt als Pianist und Lehrer in Mailand. Konzertierte in London.

Andreozzi, Gaetano, geb. 1763 in Neapel, gest. 21. 12. 1826 in Paris. Fruchtbarer Opernkomponist.

Andrevi, Francesco, geb. 16. 11. 1786 in Sanabuya bei Lerida (Katalonien), gest. 23. 11. 1853 in Barcelona. Kapellmeister und spanischer Komponist.

Anerio, Felice, geb. 1560 in Rom, A gest. daselbst 1630. Nachfolger Palestrinas in der päpstlichen Kapelle. Schrieb viele Kirchengesangsstücke.

Anerio, Giovanni Francesco, vielleicht Bruder des Vorigen, geb. um 1567 in Rom, gest. 1620 daselbst. Kapellmeister und Komponist.

Anfossi, Pasquale, geb. 1736 in Neapel, gest. 1797 in Rom. Opernkomponist, schrieb später als Kapellmeister am Lateran vornehmlich kirchliche Kompositionen.

Angelet, Charles François, geb. 18. 11. 1797 in Gent, gest. 20. 12. 1832. Pianist und Komponist von Klaviersachen.

Animuccia, Giovanni, geb. um 1500 in Florenz, gest. 1571 in Rom. Vorgänger Palestrinas als Kapellmeister von St. Peter. Gilt als Schöpfer des Oratoriums.

Anschütz, Joh. Andreas, geb. 19. 3. 1772 in Koblenz, gest. 1858 daselbst. Klavierspieler und Komponist.

Anschütz, Karl, Sohn des vorigen, geb. 1815 in Koblenz, gest. 1870 in New York. Trefflicher Operndirigent.

Apel, Joh. August, geb. 1771 in Leipzig, gest. 1816 daselbst. Veröffentlichte Schriften über Metrik und Rhythmik.

Apell, Joh. David von, geb. 1754 in Kassel, gest. 1833 daselbst als Geheimer Kammerrat u. Theaterintendant. Fruchtbarer Komponist kirchl. und weltl. Werke.

Appel, Karl, geb. 1812 in Dessau. Komponierte Männergesangsquartette.

Appun, Georg Aug. Jgn., geb. 1. 9. 1816 in Hanau, gest. daselbst 1885. Vielseitig gebildeter Musiker und gesuchter Lehrer. Beschäftigte sich später mit akustischen Untersuchungen und Konstruktion akust. Apparate 2c.

Aprile, Giuseppe, geb. 29. 10. 1738 in Bisceglia, gest. 1814 in Martina. Bedeutender Kontraaltist. Gab Solfeggien heraus.

Aptommas, Gebrüder, geb. 1826 und 1829 in Bridgend (England). Vorzügliche Harfenvirtuosen.

Araja, Francesco, geb. 1700 in Neapel, gest. um 1770 in Bologna. Italienischer Opernkomponist. Seine Werke führte er mit einer ital. Truppe in Petersburg erfolgreich auf.

Arban, Jos. Jean Bapt. Laurent, geb. 28. 2. 1825 in Lyon. Virtuose auf dem Cornet à Piston und Orchesterdirigent. Gab Kompositionen für sein Instrument heraus.

Arcadelt, Jakob, geb. um 1514 in den Niederlanden, starb um 1575. Hervorragender Komponist der niederländischen Schule.

d'Archambeau, Jean Michel, geb. 3. 3. 1823 in Hervé. Organist und Komponist.

Arditi, Luigi, geb. 22. 7. 1822 in Crescentino, lebt seit 1858 in London. Bekannt durch seinen Kußwalzer „Il bacio" und andere Kompositionen.

Ardall'Argine, Constantino, geb. 12. 5. A 1842 in Parma, gest. 1. 3. 1877 in

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Mailand. Beliebter Opern- und Ballettkomponist.

d'Arienzo, Nicola, geb. 24. 12. 1842 in Neapel. Opernkomponist u. Theoretiker.

Arioſti, Attilio, geb. 1660 in Bologna, ſtarb um 1740 in Italien. Opernkomponiſt und Virtuos auf der Viola d'amour.

Ariſtoxenos, geb. um 354 v. Chr. Der bedeutendſte und wichtigſte griechiſche Muſikſchriftſteller.

Armbruſt, Karl F., geb. 30. 3. 1849 in Hamburg, geſt. 12. 7. 1896 als Organiſt an der Petrikirche daſelbſt. Orgelvirtuos und Muſikkritiker.

Armbruſter, Karl, geb. 13. 7. 1846 in Andernach. Operndirigent und Pianiſt.

Armingaud, Jules, geb. 3. 5. 1820 in Bayonne. Vorzüglicher Violiniſt.

Arne, Dr. Thomas Aug., geb. 12. 3. 1710 in London, geſt. 5. 3. 1778 daſelbſt. Komponiſt. Schrieb u. a. die engliſche Nationalhymne „Rule Britannia".

d'Arneiro, José Aug. Ferreira Veiga, Vicomte, geb. 22. 11. 1838 in Macao in China, einer portugieſiſchen Familie entſtammend. Lebt in Liſſabon. Komponierte Opern und ein Tedeum.

Arnold, Samuel, Dr., geb. 10. 8. 1740 in London, geſt. 12. 10. 1802 daſelbſt. Hofkomponiſt und Organiſt der Weſtminſter-Abtei. Herausgeber der Werke Händels.

Arnold, Joh. Gottfried, geb. 15. 2. 1778 in Niedernhall, geſt. 26. 7. 1806 als erſter Celliſt des Stadttheaters in Frankfurt a. M. Komponiſt für ſein Inſtrument.

Arnold, Karl, geb. 6. 3. 1794 in Neunkirchen bei Mergentheim, geſt. 11. 11. 1873 in Chriſtiania. Pianiſt und Komponiſt.

Arnold, Friedr. Wilh. Dr., geb. 1810 in Heilbronn, geſt. als Muſikalienhändler 1864 in Elberfeld. Machte ſich verdient als Forſcher auf dem Gebiet des deutſchen Volksliedes.

Arnold, Yourij von, geb. 1. 11. 1811 in Petersburg. Komponierte mehrere ruſſiſche Opern.

Arrieta, Don Juan Emilio, geb. 21. 10. 1823 in Puente la Reina (Navarra), lebte in Madrid. Spaniſcher Opernkomponiſt.

l'Arronge, Adolf, geb. 8. 3. 1838 in Hamburg. Komponierte die bekannten Poſſen „Mein Leopold", „Dr. Klaus" u. a.

Artôt, Alex. Joſ. Montagny, geb. 25. 1. 1815 in Brüſſel, geſt. 20. 7. 1845 in Ville d'Avray bei Paris. Violinvirtuos. Machte große Konzertreiſen. Veröffentlichte Violinkompoſitionen.

Artôt, Déſiré, Nichte des vorigen, geb. 21. 7. 1835 in Paris. Berühmte Sängerin.

Aſanſchewsky, Michael v., geb. 1838 in Moskau, geſt. 24. 1. 1881 daſelbſt. Ruſſiſcher Komponiſt.

Aſcher, Joſeph, geb. 1831 in London, geſt. 20. 6. 1869 daſelbſt. Salonkompoſitionen für Klavier.

Aſhton, Algernon, geb. 9. 12. 1859 in Durham (England), lebt in London. Pianiſt und talentvoller Komponiſt.

Aſioli, Bonifazio, geb. 30. 8. 1769 in Correggio, geſt. 26. 5. 1832 daſelbſt. Schrieb Kirchenkompoſitionen, Opern und theoretiſche Werke.

Aſſmayer, Ignaz, geb. 11. 2. 1790 in Salzburg, geſt. 31. 8. 1862 in Wien. Kapellmeiſter und Komponiſt.

d'Aſtorga, Emanuele, geb. 11. 12. 1681 in Palermo, geſt. 21. 8. 1736 in Prag. Unter ſeinen Kompoſitionen iſt das „Stabat mater" berühmt geworden.

Attenhofer, Karl, geb. 5. 5. 1837 in Wettingen (Schweiz), lebt in Zürich. Dirigent und Komponiſt, vornehmlich von Männerchören.

Attrup, Karl, geb. 4. 3. 1848 in Kopenhagen. Organiſt und Komponiſt von Orgelſtücken.

Attwood, Thomas, geb. 23. 11. 1765 in London, geſt. 24. 3. 1838. Beachtenswerter engl. Komponiſt.

Auber, Daniel Franç. Eſprit, geb. 29. 1. 1782 in Caen (Normandie), geſt. 13. 5. 1871 in Paris. Hervorragender Opernkomponiſt. „Fra Diavolo", „Die Stumme von Portici" u. a.

Aubert, Jacques, geb. 1678, geſt. 1753 in Paris. Bedeutender Violiniſt. Schrieb Violinſonaten und Ballette.

Aubéry du Boulley, Prudent Louis, geb. 1796 in Verneuil, geſt. 1870 daſelbſt. Franz. Komponiſt.

Auer, Leopold, ſ. T. d. G.

Auteri-Manzochi, Salvatore, geb. 25. 12. 1845 in Palermo. Ital. Opernkomponiſt.

Ayrton, Edmund, Dr., geb. 1734 zu Richon (England), geſt. 1808. Kirchenkomponiſt. War neben Händel Hilfsorganiſt der Weſtminſter-Abtei u. a.

Bach, Johann Ambroſius, geb. 1645 in Erfurt, geſt. 1695 als Hof- und Stadtmuſikus in Eiſenach. Iſt der Vater von Joh. Seb. Bach.

Bach, Joh. Sebaſtian, geb. 21. 3. 1685 in Eiſenach, geſt. 28. 7. 1750 in Leipzig. Von ſeinen Söhnen wurden vier Muſiker und zwar:

Bach, Wilhelm Friedemann, älteſter Sohn Sebaſtians, geb. 22. 11. 1710 in Weimar, geſt. 1. 7. 1784 in Berlin. Der genialſte der Söhne Bachs, Organiſt, Muſikdirektor, Orgelvirtuos. Kompoſitionen für Klavier, Orgel, Geſang (Muſikdramen).

Bach, Karl Phil. Em., geb. 8. 3. 1714 in Weimar (2. Sohn von Sebaſtian), (der ſog. „Berliner" oder „Hamburger" Bach). Starb in Hamburg 14. 12. 1788. War in Berlin Kammercembaliſt Friedrichs des Großen, dann bis zu ſeinem Tode Muſikdirektor in Hamburg. Komponiſt. Iſt beachtenswert als Vorgänger der Epoche Haydn-Mozart-Beethoven.

Vergleiche auch „Tonkünſtler der Gegenwart".

Digitized by Google

Schrieb ein Buch „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen".

Bach, Joh. Christoph Friedr. (der „Bückeburger Bach"), geb. 21. 6. 1732 in Leipzig, gest. 26. 1. 1795 als Kapellmeister des Grafen von Schaumburg-Lippe zu Bückeburg. War auch fleißiger Komponist.

Bach, Joh. Christian (der „Mailänder" oder „englische" Bach), geb. 1735 in Leipzig, gest. 1. 1. 1782 in London. War 1754 Organist in Mailand und schrieb dort beliebte Opern. Von 1759 an lebte er in London als Opernkapellmeister und Komponist.

Bach, Wilh. Ernst Friedrich, Sohn des „Bückeburger" Bach, Enkel und letzter männlicher Nachkomme J. S. Bachs, geb. 27. 5. 1759, gest. 22. 12. 1845 in Berlin. Kammermusikus und Cembalist des Königs von Preußen.

Bach, August Wilhelm, Professor, geb. 4. 10. 1796 in Berlin, gest. 15. 4. 1869 daselbst. Organist. Direktor des Instituts für Kirchenmusik. Komponist einiger kirchlichen Werke. Lehrer Mendelssohns im Orgelspiel.

Bach, Otto, Dr., geb. 9. 2. 1833 in Wien, gest. 3. 7. 1894 daselbst. Kapellmeister, Komponist. Opern, Symphonien, Messen, Kammermusikwerke u. a.

Bache, Walter, geb. 19. 6. 1842 in Birmingham, gest. 26. 3. 1888 in London, Bedeutender engl. Pianist. Dirigent.

Bachmann, Pater Sixtus, geb. 1754 in Ketterhausen (bei Babenhausen), gest. 1818 in Marchthal. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke.

Bachrich, Sigismund, s. T. d. G.

Backer-Gröndahl, Agathe, geb. 1. 12. 1847 in Holmestrand, lebt in Christiania, wo ihr Gatte, O. A. Gröndahl, als Dirigent thätig ist. Pianistin.

Backofen, Joh. Georg Heinr., geb. 1768 in Durlach, gest. 1839 in Darmstadt. Komponist und Virtuos auf der Klarinette, Flöte und Harfe, Schriftsteller, Harfenschule.

Baermann, Heinr. Josef, geb. 17. 2. 1784 in Potsdam, gest. 17. 6. 1846 in München. Klarinettist. Komponierte viel für sein Instrument.

Baermann, Karl, Sohn des vorigen, geb. 24. 10. 1811 in München, gest. 24. 5. 1885 in München. Klarinettevirtuos. Komponist.

Bäumker, Friedr. Wilh., geb. 25. 10. 1842 in Elberfeld. Kaplan in Niederkrüchten (Aachen). Mitarbeiter an versch. Kunstzeitschriften. Musikhistoriker.

Bagge, Selmar, Dr., geb. 30. 6. 1823 in Koburg, gest. 15. 7. 1896 als Direktor der Musikschule in Basel. Komponist, Theoretiker, Musikschriftsteller.

Baillot, Pierre Marie François de Sales, geb. 1. 10. 1771 in Passy b. Paris, gest. 15. 9. 1842 zu Paris. Violinvirtuos, Komponist, schrieb eine große Violinschule.

Baini, Giuseppe Abbate, geb. 21. 10. 1775 in Rom, gest. 21. 5. 1844 daselbst. Sänger, Kapellmeister, Komponist, Musikschriftsteller. Komponierte ein Miserere, welches in den Charwochenaufführungen der Sixtinischen Kapelle gesungen wird.

Baj, Tommaso, geb. 1650 bei Bologna, gest. 22. 12. 1714. Sänger der päpstl. Kapelle, Kapellmeister, Komponist eines berühmten Miserere.

Baker, ..r., geb. 1768 zu Exeter, gest. 1835. Pianist, Violinist, Komponist.

Balakirew, Mily, s. T. d. G.

Balfe, Michel William (William Balph), geb. 15. 5. 1808 in Limmerick (Irland), gest. 21. 10. 1870 in Rowney Abbay. Bedeutender engl. Komponist, Violinvirtuos, Sänger, Kapellmeister.

Balthasar-Florence, Henri Mathias, geb. 21. 10. 1844 in Arlon (Belgien). Komponist. Opern, Symphonien, Messen u.a.

Banck, Karl, geb. 27. 5. 1809 in Magdeburg, gest. 27. 12. 1889 in Dresden. Gesanglehrer, Musikkritiker, Liederkomponist.

Bannelier, Charles, geb. 15. 3. 1840 in Paris. Musikschriftsteller.

Barbedette, Henry, geb. 1825. Französ. Musikschriftsteller, Pianist, Komponist.

Barbieri, Carlo, geb. 1822 in Genua, gest. 29. 9. 1867 in Budapest. Komponist, Dirigent der italien. Oper in Berlin. Kapellmeister an anderen Orten.

Barbieri, Francisco, geb. 3. 8. 1823 in Madrid, gest. 1893 daselbst. Operettenkomponist, Dirigent und Musikgelehrter.

Bardi, Giovanni, Conte Vernio, lebte Ende des 16. Jahrhunderts. Musiker und Dichter.

Barge, Wilh., geb. 23. 11. 1836 in Wulfshl bei Dannenberg (Hannover), Flötist im Gewandhausorchester und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Veröffentlichte eine Flötenschule, Orchesterstudien für dieses Instrument u. a.

Bargheer, Karl Louis, geb. 31. 12. 1831 in Bückeburg, lebt als Konzertmeister in Hamburg. Violinist. War Hofkapellmeister in Detmold.

Bargiel, Woldemar, Prof., geb. 3. 10. 1828 in Berlin, gest. 23. 2. 1897 daselbst. Komponist, Konzertdirektor, Vorsteher einer Meisterschule der Kgl. Akademie in Berlin.

Barnett, John Fred., geb. 1. 7. 1802 in Bedford, gest. Mai 1890 in London. Komponist. (Opern u. a.)

Barnett, John Franzis, Neffe des vorigen, geb. 16. 10. 1837 in London. Pianist, Komponist. Orchester-, Chor-, Kammermusikwerke und vieles andere.

Barré, Leonhard, Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts. Madrigale, Motetten von ihm sind erhalten.

Barret, Apollon, geb. 1804 (Frank-

Digitized by Google

reich), gest. 1879 in London. Vorzügl. Oboebläser. War in verschiedenen Orchestern thätig. Verf. ein „Oboeschule".

Barret, William Alexandre, Dr. mus., geb. 1836 in Hackney, gest. 1891 in London. Engl. Musikschriftsteller.

Bartalus, Stefan, geb. 1821 in Bálványos Váralja (Siebenbürgen). Musikschriftsteller, Redakt. einer Musikzeitung

Bartay, Andreas, geb. 1798 in Széplak (Ungarn), gest. 1856 in Mainz. Komponierte ungarische Opern. Sein Sohn:

Bartay, Ede, geb. 6. 10. 1825, Direktor des National-Konservatoriums in Budapest. Komponist.

Barth, Christian Samuel, geb. 1735 in Glauchau, gest. 8. 7. 1809 in Kopenhagen. Oboevirtuose und Komp. für sein Instrument.

Barth, Gustav, geb. 1818 in Wien, gest. 12. 5. 1897 in Frankfurt a. M. Pianist, Komponist, Musikkritiker, Dirigent.

Barth, Heinr., s. T. d. G.

Barthel, Günther, geb. 1833, lebt in Düsseldorf als Musiklehrer. Komponierte Lieder, Klavierstücke u. a. Schrieb Aufsätze für Musikzeitungen.

Barthelémon, François Hippolyte, geb. 1741 in Bordeaux, gest. 1808 in Dublin. Komponierte Opern, ein Oratorium und eine Anzahl Instrumentalwerke.

Basevi, Abramo, geb. 1818 in Livorno, gest. 1885 in Florenz. Opernkomp., Musikschriftsteller, Redakt. einer Musikzeitung.

Basili, Francesco, geb. 1766 in Loreto, gest. 1850 in Rom. War zuerst Opernkapellmeister und schrieb eine Anzahl Bühnenwerke. Später wurde er Kapellmeister der Peterskirche in Rom und komponierte Kirchenmusiken.

Bassani, Giovanni Battista, geb. um 1657 zu Padua, gest. 1716 in Ferrara. War Organist, Kapellmeister, Geiger (Lehrer Corellis) und s. Z. geschätzter Komponist.

Batiste, Antoine Edouard, geb. 28. 3. 1828 in Paris, gest. 9. 11. 1876. Lehrer am Pariser Konservatorium, Organist der Eustachiuskirche. Veröffentlichte wertvolle Orgelstücke u. a.

Batka, Rich., Dr., geb. 14. 12. 1868 in Prag. Bedeut. Musikschriftsteller (Wagnerianer), Musikreferent der „Bohemia", Redakt. am „Kunstwart" (Herausg. Ferd. Avenarius).

Batta, Alexandre, geb. 9. 7. 1816 in Maastricht, lebt in Paris. Violoncellist und Komponist für sein Instrument.

Battanchon, Felix, geb. 1814 in Paris, gest. 1893. Ausgezeichneter Cellist und Komponist für sein Instrument.

Battishill, Jonathan, geb. Mai 1738, gest. 10. 12. 1801 in Islington. Organist und Cembalist in London. Komponist.

Battmann, Jaques Louis, geb. 1818 in Maasmünster (Elsaß), gest. 7. 7. 1886 zu Dijon. War Organist und hat eine Anzahl Vokal- und Instrumentalkompositionen u. a. veröffentlicht.

Baudiot, Karl Nikolaus, geb. 29. 3. 1773 in Nancy, gest. 1849 in Paris Violoncellist. Lehrer am Konservatorium Paris. Schrieb Cellokompositionen.

Baumfelder, Friedr. Aug. Wilh., geb. 28. 5. 1836 in Dresden. Komponist von Salonstücken rc., Musiklehrer in Dresden.

Baumgart, Fried., Dr. phil., geb. 13. 1. 1817 in Glogau, gest. 15. 9. 1871 in Warmbrunn. Universitätsmusikdirektor und Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik in Dresden. Ausgezeichneter Theoretiker.

Baumgartner, August, geb. 9. 11. 1814 in München, gest. 29. 9. 1862. Komponist, Chordirigent, Musikschriftsteller.

Bazin, François Emanuel Josef, geb. 4. 9. 1816 in Marseille, gest. 2. 7. 1878 in Paris. Kompositionslehrer am Konservatorium daselbst. Theoretiker. Schrieb Opern.

Bazzini, Antonio, geb. 10. 3. 1818 in Brescia, gest. 10. 2. 1897 in Mailand als Direktor des Konservatoriums. Violinvirtuos und Komponist.

Beaulieu, Marie Desiré Martin, geb. 11. 4. 1791 in Paris, gest. 1863 in Niort. Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller.

Becher, Alfr. Julius, Dr., geb. 27. 4. 1803 in Manchester, am 23. 11. 1848 in Wien standrechtlich erschossen. Musikschriftsteller und Kritiker, Komponist von Klavierstücken und Liedern.

Beck, Johann Nepomuk, geb. 5. 5. 1828 in Pest. Vorzügl. Baritonist. War an verschiedenen Theatern thätig, zuletzt in Wien, wo er 1885 pensioniert wurde.

Becker, Karl Ferd., geb. 17. 7. 1804 in Leipzig, gest. 26. 10. 1877 in Plagwitz. Orgelspieler, Komponist von Klavier- und Orgelstücken, Musikschriftsteller.

Becker, Valentin Eduard, geb. 20. 11. 1814 in Würzburg, gest. 25. 1. 1890 daselbst. Beamter. Komponist bekannter Männerchöre („Das Kirchlein"), schrieb auch Opern und Instrumentalwerke.

Becker, Georg, geb. 24. 6. 1834 in Frankenthal, lebt in Genf. Pianist, Musikschriftsteller. Komponierte Klavierstücke und Lieder.

Becker, Albert, geb. 18. 6. 1834 in Quedlinburg, gest. 10. 1. 1899 in Berlin. Bedeutender Komponist, ausgezeichneter Kontrapunktiker, Direktor des Domchors in Berlin.

Becker, Jean, geb. 11. 5. 1836 in Mannheim, wo er auch die letzten Lebensjahre zubrachte und 10. 10. 1884 starb. Geigenvirtuose, lebte von 1866—1880 in Florenz und war Primgeiger des „Florentiner Quartett", welches zu Weltruf gelangte. Sein Sohn:

Becker, Hugo, s. T. d. G.

Becker, Reinhold, s. T. d. G.

Beckmann, Joh. Fr. Gottlieb, geb. 1737, gest. 1792. Organist in Celle. Ausgezeichneter Klavierspieler und Improvisator. Schrieb Klavierstücke und eine Oper.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Beer, Joseph, geb. 1744 in Grünwald (Böhmen), gest. 1811 in Potsdam. Klarinettenvirtuose. Brachte Verbesserungen an seinem Instrument an und komponierte für dasselbe.

Beer, Max Josef, s. T. d. G.

Beethoven, Ludw. van, geb. 16. 12. 1770 in Bonn. gest. 26. 3. 1827 in Wien.

Behr, Franç., geb. 22. 7. 1837 in Lübtheen (Mecklenburg), gest. 1897 in Dresden. Komponist leichterer Salonmusik.

Behrens, Heinr. Christoph Theod., geb. 27. 3. 1808 in Erkerode (Braunschweig), gest. 23. 10. 1873. Komponist.

Belcke, Friedr. Aug., geb. 1795 in Lucka (Altenburg), gest. 10. 12. 1874 in seiner Vaterstadt. Posaunenvirtuos, komponierte für sein Instrument.

Belcke, Christ. Gottl., Bruder des vorigen, geb. 17. 7. 1796 in Lucka (Altenburg), gest. 8. 7. 1875 daselbst. Flötenvirtuos, komponierte für sein Instrument.

Beliczay, Julius v., geb. 10. 8. 1835 in Komorn (Ungarn), lebte seit 1871 in Budapest und starb dort 1894. Pianist, Komponist und Kritiker, Lehrer an der Landesmusikschule in Budapest.

Bellermann, Friedr., geb. 8. 3. 1795 in Erfurt, gest. 5. 2. 1874 in Berlin. Musiktheoretiker für altgriechische Musik.

Bellermann, Heinr., s. T. d. G.

Beneville-Oury, Karoline, geb. 1808 in München, starb 22. 7. 1880 in Paris. Pianistin. Veröffentlichte Klavierkompositionen.

Belli, Giulio, geb. um 1560 in Longiano. Kapellmeister und produktiver Kirchenkomponist.

Bellini, Vincenzo, geb. 1. 11. 1801 in Catania (Sicilien), gest. 24. 9. 1835 in Puteaux bei Paris.

Bellmann, Karl Gottlieb, geb. 1772 in Muskau, gest. 10. 1. 1862 in Schleswig. Komponist des Liedes „Schleswig-Holstein meerumschlungen".

Benda, Franz, geb. 25. 11. 1709 in Altbenatky (Böhmen), gest. 7. 3. 1786 in Potsdam. Violinspieler. Konzertmeister an der Kgl. Kapelle zu Berlin; schrieb Violinkompositionen.

Benda, Joh. (Bruder des vorigen), weniger bedeutender Musiker.

Benda, Georg (Bruder des vorigen), geb. 1722, 1742 Konzertmeister in Berlin, starb 6. 11. 1795 in Köstritz. Kapellmeister, Opernkomponist 2c. Schrieb auch viele andere Werke.

Benda, Friedr. Wilh. Heinr., geb. 15. 7. 1745 in Potsdam (ältester Sohn von Franz B.), gest. 19. 6. 1814 daselbst. Violin- und Klavierspieler, Komponist.

Benda, Karl (jüngster Sohn von Franz B.), geb. 2. 5. 1748 in Potsdam, gest. 15. 3. 1836 als Konzertmeister in Berlin. Violinist.

Bendel, Franz, geb. 23. 3. 1833 in Schönlinde bei Rumburg, gest. 3. 7. 1874 in Berlin. Pianist, Lisztschüler, Komponist von Klavierstücken u. Liedern.

Bendix, Viktor E., geb. 1851 in Kopenhagen, lebt daselbst. Komponist, Klavierlehrer, Chordirektor.

Bendl, Karl, geb. 16. 4. 1838 in Prag, gest. 16. 9. 1897 daselbst. Kapellmeister, Komponist von Opern, Messen u. a.

Benedict, Julius Sir, geb. 24. 11. 1804 in Stuttgart, gest. 5. 6. 1885 in London. Komponist, Kapellmeister.

Benivoli, Orazio, geb. 1602 in Rom, gest. 17. 6. 1672. Bedeutender Kontrapunktist, Kapellmeister.

Benincori, Angelo Maria, geb. 1779 in Brescia, gest. 1821 in Paris. Violinvirtuose und Komponist.

Bennet, William Sterndale, geb. 13. 4. 1816 in Sheffield, gest. 1. 2. 1875 in London. Hervorragender engl. Komponist, Pianist, Kapellmeister.

Benois, Marie, geb. 1. 1. 1861 in Petersburg, lebt daselbst. Treffliche Pianistin.

Benoist, François, geb. 10. 9. 1794 in Nantes, gest. im Mai 1878. War Professor des Orgelspiels am Konservatorium in Paris. Komponist von Opern, Messen 2c., Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften.

Benoit, P. L., s. T. d. G.

Benz, Dr. Joh. Baptist, geb. 17. 6. 1807 in Lauchheim (Württemberg), gest. 22. 7. 1880 als Domorganist in Speyer. Komponierte kirchl. Musik. Musikschriftsteller.

Berardi, Angelo, lebte in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hervorragender Theoretiker und Komponist.

Berber, Felix, s. T. d. G.

Berbiguier, Benoit Tranquille, geb. 21. 12. 1782 in Caderousse, starb 1838 in Blois. Flötenvirtuos. Schrieb über 200 Werke für sein Instrument.

Berchem (Berghem), Jachet de, einer der berühmtesten Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts. Hinterließ eine große Anzahl Kompositionen.

Berens, Herm., Professor, geb. 1826 in Hamburg, gest. 9. 5. 1880 in Stockholm. Komponist. Kapellmeister. Lehrer für Komposition an der Kgl. Akademie zu Stockholm. Sein Etudenwerk für Klavier „Neueste Schule der Geläufigkeit" (Op. 61) wird als gediegenes Unterrichtsmaterial viel benutzt.

Berg, Konrad Matthias, geb. 27. 4. 1795 in Kolmar, starb 13. 12. 1852 in Straßburg. Komponist, Pianist und Musikschriftsteller.

Berger, Ludwig, geb. 18. 4. 1777 in Berlin, gest. 16. 2. 1839. Klaviervirtuos und Komponist trefflicher Klavierwerke 2c. War Lehrer von Mendelssohn, Taubert, Henselt u. a.

Berger, Wilh., s. T. d. G.

Berggren, A. P., geb. 2. 3. 1801 in Kopenhagen, gest. 9. 11. 1880 daselbst. Theoretiker, Komponist, Musikschriftsteller.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Bergmann, Karl, geb. 1821 in Ebersbach (Sachsen), gest. 10. 8. 1876 in Newyork. Violoncellist und Dirigent. Ein um die Entwicklung des Musiklebens in d. Vereinigt. Staaten verdienter Musiker.

Bergson, Michael, geb. im Mai 1820 in Warschau, seit Herbst 1867 in London. Komponist und Pianist.

Bergt, Chr. Gottl. Aug., geb. 17. 6. 1772 in Oberau bei Freiberg, gest. 10. 2. 1837 in Bautzen. Organist, Komponist.

Bériot, Charles Aug. de, geb. 20. 2. 1802 in Löwen, starb 10. 4. 1870 in Brüssel. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument. Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Berlijn, Anton, geb. 2. 5. 1817 in Amsterdam, gest. 16. 1. 1870 daselbst als Musikdirektor. Komp. Opern, Ballette, ein Oratorium, Symphonien u. a.

Berlioz, Hektor, geb. 11. 12. 1803 in Côte St. André (Frankreich), gest. 18. 3. 1869 in Paris. Genialer französ. Komponist. Mitglied der französ. Akademie. Orchesterdirigent. Geistvoller Schriftsteller. Verfasser einer ausgezeichneten Instrumentationslehre. (Uebersetzt von Dörffel.)

Bernabei, Giuseppe Ercole, geb. um 1620 in Caprarola (Kirchenstaat), gest. 1687 in München, wo er Hofkapellmeister war. Schrieb Opern und Kirchenmusiken. Sein Sohn:

Bernabei, Giuseppe Antonio, geb. 1659 in Rom, gest. 1688 in München. Wurde Nachfolger seines Vaters als Hofkapellmeister daselbst. Schrieb Opern u. Messen.

Bernard, Moritz, geb. 1794 in Kurland, gest. 9. 5. 1871 in Petersburg. Komponist, Klaviervirtuos, Kapellmeister.

Bernard, Paul, geb. 4. 10. 1827 in Poitiers, gest. 24. 2. 1879 in Paris. Gab Klavierstücke u. Lieder heraus. War auch als Kritiker beschäftigt.

Bernasconi, Andrea, geb. 1712 in Marseille, gest. 1784 in München. War dort Hofkapellmeister und schrieb eine Anzahl Opern und Kirchenwerke.

Bernhard, Christoph, geb. 1627 in Danzig, gest. 1682 in Dresden als Kapellmeister. Kontrapunktist.

Bernecker, Konstantin, geb. 31. 10. 1844 in Königsberg, lebt daselbst. Dirigent, Kantor, Organist, Komponist.

Berrieat, Firmin, geb. 1841, gest. 1883 in Paris. Operettenkomponist.

Bernsdorf, Eduard, geb. 28. 3. 1825 in Dessau. Musiklehrer und Referent. (Signale.) Schriftsteller in Leipzig. Komponierte Klavierstücke, Lieder u. a.

Bernuth, Jul. v., s. T. d. G.

Berr, Fr., geb. 1794 in Mannheim, gest. 24. 9. 1838 in Paris. Klarinetten- und Fagottvirtuose. Komponierte für beide Instrumente.

Bertali, Antonio, geb. 1605 in Verona, gest. 1669 in Wien als Hofkapellmeister. Schrieb Opern, Kantaten u. a.

Bertelmann, Jan Georg, geb. 1782 in Amsterdam, gest. 25. 1. 1854 daselbst. Orgelvirtuose. Geschätzter Lehrer und beachtenswerter Komponist.

Berthold, Karl Fr. Theod., geb. 18. 12. 1815 in Dresden, gest. 28. 4. 1882 daselbst. Musiklehrer, Hoforganist, Komponist.

Bertin, Louise Angélique, geb. 15. 1. 1805 in Roches bei Bièvre, gest. 1877 in Paris. Komponistin von Opern 2c.

Bertini, Henry, Jérome (le jeune), geb. 28. 10. 1798 in London, gest. 1. 10. 1876 in Grenoble. Schrieb nützliche instruktive Werke.

Bertini, Benoit Auguste (älterer Bruder des Vorigen), geb. 5. 6. 1780 in Lyon. Pianist, Komponist; lebte zuletzt in London.

Berton, Henri Montan, geb. 17. 9. 1767 in Paris, gest. 22. 4. 1844 daselbst. War Lehrer am Konservatorium, Opernkapellmeister und schrieb eine Anzahl Bühnenwerke, Oratorien 2c.

Bertrand, Jean Gustave, geb. 24. 12. 1834 in Vaugirard bei Paris. Musikschriftsteller.

Berwald, Joh. Friedr., geb. 1788 in Stockholm, gest. im September 1861. Violonist und Pianist, Kapellmeister.

Berwald, Franz, geb. 23. 7. 1796, gest. 3. 4. 1868. Direktor des Konservatoriums in Stockholm. Komponist.

Berwin, Adolf, geb. 30. 3. 1847 in Schwersenz (Posen). Musikhistoriker und Theoretiker.

Beschnitt, Joh., geb. 30. 4. 1825 in Bockau (Schlesien), gest. 24. 7. 1880 in Stettin. Kantor und Lehrer, Dirigent, Komponist von Männerchören.

Besekirsky, Wasil Wasilewitsch, geb. im Januar 1836 in Moskau, lebt daselbst. Violinist, Komponist.

Besozzi, Louis Désiré, geb. 1814 in Versailles, gest. 1879 als Musiklehrer in Paris. Schrieb Klavierwerke u. a.

Bessems, Antoine, geb. 6. 4. 1809 in Antwerpen, gest. 19. 10. 1868 daselbst. Violinvirtuose und Komponist.

Best, William, geb. 1826 in Liverpool, gest. 1897 daselbst. Bedeutender Orgelvirtuose, Komponist.

Beständig, Otto, geb. 1835 in Striegau (Schlesien). Komponist, Verfasser instruktiver Kompositionen.

Betz, Franz, geb. 19. 3. 1835 in Mainz. Kgl. Hofopernsänger in Berlin, Baryton, Wagnersänger.

Bexfield, W. R., Dr., geb. 1824 in Norwich, starb daselbst 1853. Organist und Komponist.

Beyer, Ferd., geb. 25. 7. 1803 in Mainz, starb 14. 5. 1863. Komponist leichter Salonmusik.

Bial, Karl, geb. 14. 7. 1833 in Habelschwert, gest. 11. 12. 1892 in Steglitz bei Berlin, wo er als Musiklehrer thätig war. Pianist, Komponist von Operetten u. dgl., Kapellmeister.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Bianchi, Francesco, geb. 1752 in Cremona, gest. 1811 in Bologna. Kapellmeister. Schrieb eine Anzahl Opern.

Biber, Heinr. Joh. Fr. v., geb. 1644 in Wartenberg (Böhmen), starb als erzbischöfl. Kapellmeister in Salzburg 1704. Violinist von Bedeutung und guter Komponist.

Bibl, Rudolf, geb. 6. 1. 1832 in Wien, starb 1. 5. 1878. K. K. Hoforganist in Wien, Orgelvirtuos, Komponist.

Biehl, Albert, geb. 16. 8. 1833 in Schwarzburg-Rudolstadt. Komponist für instruktive und Salonmusik, Lehrer in Hamburg.

Bierey, Georg Bened., geb. 25. 7. 1772 in Dresden, starb 5. 5. 1840 in Breslau. Komponist, Kapellmeister (Nachfolg. K. M. v. Webers), Theaterdirektor in Breslau.

Bigot, Marie, geb. 1786 in Kolmar, gest. 1820 in Paris. War eine von Beethoven geschätzte Pianistin.

Billert Karl Friedr. Aug., geb. 14. 9. 1821 in Alt-Stettin, starb 22. 12. 1875. Maler und Musiker, Mitarbeiter an Mendel-Reißmanns Musiklexikon.

Billeter, Agathon, geb. 21. 11. 1834 in Männedorf am Zürichersee, lebte in Burgdorf, wo er am 8. 2. 1878 starb. Komponierte Männerchöre und Lieder.

Bilse, Benj., geb. 17. 8. 1816 in Liegnitz, lebte dortselbst. Kgl. preuß. Hofmusikdirektor, bedeutender Kapellmeister, machte mit einer eigenen Kapelle erfolgreiche Konzertreisen.

Bird, Arthur, geb. 23. 7. 1856 in Cambridge (Boston), lebt in Berlin. Komponist von Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerken 2c.

Birkenstock, Johann Adam, geb. 1687 in Alsfeld (Hessen), gest. 1733 in Eisenach. Violinist, Kapellmeister. Gab Violinsonaten und Konzerte für Streichinstrumente heraus. Sie gehören zu den ersten Werken dieser Art.

Bischoff, Georg Friedr., geb. 21. 9. 1780 in Ellrich im Harz, gest. 7. 9. 1841 in Hildesheim. Musikdirektor, gab die erste Anregung zu Musikfesten in Deutschland.

Bischoff, Hans, Dr. phil., geb. 17. 2. 1852 in Berlin, gest. 12. 6. 1889 in Niederschönhausen bei Berlin. Pianist, Musikschriftsteller. Veranstaltete Neuausgaben von Klavierwerken Bachs u. s. w.

Bischoff, Kasp. Jakob., geb 7. 4. 1823 in Ansbach, gest. 26. 10. 1893 in München. Komponist, Theoretiker, Lehrer für Komposition.

Bischoff, Ludwig Friedr. Christ., geb. 27. 11. 1794 in Dessau, gest. 24. 2. 1867. Musikschriftsteller, Kritiker, Antiwagnerianer.

Bishop, Henry, geb. 18. 11 1786 in London, gest. 30. 4. 1855. Fruchtbarer englischer Komponist, Prof. der Tonkunst an verschiedenen Universitäten. Dirigent.

Bishop, Anna (Gattin des Vorigen), geb. 1814 in London, lebte seit 1869 in New-York, wo sie im April 1884 starb. Hochangesehene Sängerin.

Bisping, Max, geb. 25. 7. 1817 in Fröndenberg (Mark), errichtete eine Musikschule in Münster i. W., veröffentlichte eine Klavierschule und andere Kompositionen.

Bitter, Carl Herm., geb. 27. 2. 1813 in Berlin. Jurist, Kgl. preuß. Staatsminister (1879—1882), Musikschriftsteller, Gründer der Schleswig-Holsteinischen Musikfeste (erstes 1875).

Bizet, George (eigentlich Alexandre Cesar Léopold), geb. 25. 10. 1838 in Paris, gest. 3. 6. 1875 in Bougival. Bedeutender Opernkomponist (Schüler und Schwiegersohn von Halévy). Schrieb auch Kompositionen für Orchester, Klavier und Gesang. Seine Oper „Carmen" ist bis heute eines der zugkräftigsten Bühnenwerke geblieben.

Blaes, Arnold Josef, geb. 1. 12. 1814 in Brüssel, gest. 1892 daselbst. Klarinettenvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Blagrove, Henry Gamble, geb. 1811 in Notingham, gest. 15. 12. 1872. Bedeutender Violinspieler.

Blahetka, Marie Leopoldine, geb. 15. 11. 1811 in Guntramsdorf b. Wien, lebt seit 1840 in Boulogne. Pianistin, Komponistin.

Blanc, Adolphe, geb. 24. 6. 1828 in Manosque (Basses-Alpes). Komponierte vornehmlich Kammermusikwerke, aber auch Operetten, eine Oper, Lieder u. a.

Blanchard, Henry Louis, geb. 7. 2. 1778 in Bordeaux, gest. 18. 12. 1858 in Paris. Orchesterdirigent, Musikkritiker, Schriftsteller und Komponist.

Blangini, Giuf. Maria Felice, geb. 8. 11. 1781 in Turin, gest. 18. 12. 1841 in Paris. Berühmter Tenorist, Komponist, Kapellmeister des Königs Jerôme von Westfalen, Gesanglehrer.

Blangini, Theod., gest. 1894 in Bordeaux. Komponist.

Blaramberg, Paul, geb. 26. 9. 1841 in Orenburg. Komponierte mehrere russische Opern. B. ist Anhänger der Schule Berlioz-Liszt.

Blaßmann, Adolf Jos. Maria, geb. 27. 10. 1823 in Dresden, gest. 30. 6. 1891 in Bautzen. Klaviervirtuos, Kapellmeister, Lehrer am Konservatorium Dresden.

Blauwaert, Emil, geb. 13. 6. 1845 in St. Nikolaas, gest. 2. 2. 1891 in Brüssel. Vortrefflicher Konzert- und Opernsänger. Wirkte auch als „Gurnemanz" bei einer Parsifalaufführung in Bayreuth mit. Gesanglehrer.

Blaze, Franç. Henry Jos. Castil, geb. 1. 12. 1784 in Cavaillon, gest. 11. 12. 1857 in Paris. Musikschriftsteller und Kritiker des „Journal des Débats" und der „Revue musicale". Verdienstvoller Uebersetzer deutscher und italienischer Operntexte.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Blaze de Bury, Henry (Sohn des vorigen), geb. Mai 1813 in Avignon, gest. 15. 3. 1888. Musikschriftsteller.

Blewitt, Jonathan, geb. 1782 in London, gest. 4. 9. 1853 daselbst. Organist, Dirigent. Komponist von Opern und populären Balladen.

Blied, Jakob, geb. 16. 3. 1844 in Brühl a. Rh., gest. 14. 1. 1884. Komponist von Salon- u. Uebungsstücken für Pianoforte. Violinschule, Orgel- und Gesangskompositionen 2c., musikalische Aufsätze.

Bloch, Georg, geb. 2. 11. 1847 in Breslau. Dirigent des Blochschen Gesangvereins in Berlin. Lehrer für Gesang. Komponist von Vokalsachen.

Blockx, Jan, geb. 25. 1. 1851 in Antwerpen. Komponist u. Dirigent.

Blodeck, Wilh., geb. 14. 10. 1834 in Prag, gest. 1874 daselbst. Flötenvirtuos und Pianist, Lehrer am Konservatorium Prag, Komponist.

Blow, John, Dr., geb. 1648 in North Collingham, gest. 1. 10. 1708. Organist und Kirchenkomponist.

Blum, Carl, geb. 1785 in Berlin, gest. 2. 7. 1844. Sänger, Schriftsteller, Komponist.

Blumenfeld, Felix, geb. 19. 4. 1863, lebt in Petersburg. Pianist und Komponist (Klavierstücke, Lieder 2c.).

Blumenstengel, Albrecht, geb. 7. 1. 1836 in Helmstädt, gest. 17. 6. 1896 in Braunschweig als Herzogl. Konzertmeister a. D. Violinist, Komponist von Violinstücken.

Blumenthal, Josef v., 1. 11. 1782 in Brüssel, gest. 9. 5. 1850 in Wien. Violinvirtuos und Komponist.

Blumenthal, Jakob, geb. 4. 10. 1829 in Hamburg, lebt seit 1848 in London. Pianist und Komponist brillanter Salonstücke.

Blumenthal, Paul, geb. 1843 in Steinau a. O. Musikdirektor in Frankfurt a. O. Organist, Komponist.

Blumner, Martin, s. T. d. G.

Boccherini, Luigi, geb. 19. 2. 1743 in Lucca, gest. 28. 5. 1805 in Madrid. Hervorragend produktiver ital. Instrumental-Komponist. Talentvoller Violoncellist, Kapellmeister in verschiedenen Stellungen.

Bochsa, Rob. Nic. Karl, geb. 9. 8. 1789 in Montmedi, gest. 6. 1. 1856 in Sidney (Australien). Harfenvirtuos, Komponist.

Bocklet, Karl Maria v., geb. 1801 in Prag, gest. 15. 7. 1881 in Wien. Klaviervirtuos.

Bockmühl, Rob. Emil, geb. 1820 in Frankfurt a. M., gest. 3. 11. 1881. Begabter Dilettant. Violoncellvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Bode, Joh. Joach. Christoph, geb. 16. 1. 1730 in Barum (Braunschweig), gest. 13. 12. 1793 in Weimar. Schrieb Instrumentalkompositionen.

Bödecker, Louis, Professor, geb. 1845 in Hamburg, gest. 5. 6. 1899 daselbst. Komponist und Musikschriftsteller.

Böhm, Theobald, geb. 9. 4. 1794 in München, gest. 25. 11. 1881 daselbst.

B Flötenvirtuose, Erfinder einer neuen Flötenkonstruktion. Schrieb viele Stücke für sein Instrument.

Böhm, Josef, geb. 4. 3. 1795 in Budapest, gest. 28. 3. 1876 in Wien. Violinist und Komponist. Ernst, Joachim, Singer, Rappoldi u. a. sind Schüler von B.

Böhme, August Jul. Ferdinand, geb. 4. 2. 1815 in Gandersheim, gest. 30. 5. 1883. Komponist, Violinist, Dirigent.

Böhme, Franz Magnus, Professor, geb. 11. 3. 1827 in Willerstedt bei Weimar. Musikschriftsteller und Theoretiker. Kantor, Organist. Einige Zeit Lehrer des Kontrapunkts und der Musikgeschichte am Hochschen Konservatorium Frankfurt a. M., lebt seit 1886 wieder in Dresden.

Böhmer, Karl Herm. Ehrenfried, geb. 6. 11. 1799 in Haag, gest. 19. 7. 1884. Violinist, Komponist gehaltvoller Instrumental- und Vokalkompositionen.

Böhner, Johann Ludwig, geb. 18. 1. 1787 in Tötteltadt, gest. 28. 3. 1860 in Gotha. Pianist, Orgelspieler, Komponist von Talent.

Bohm, Karl, Professor, geb. 11. 9. 1844 in Berlin, lebt daselbst. Pianist. Schrieb Salonkompositionen, auch ernstere Werke.

Bohn, Emil, Professor Dr., geb. 14. 1. 1839 in Bielau (Schlesien). Dirigent des nach ihm genannten Gesangvereins in Breslau und des Universitätsgesangvereins. Organist, Gesanglehrer, Musikkritiker, Schriftsteller.

Bohrer, Anton, geb. 1783 in München, gest. 1852 in Hannover. Violinvirtuos, Komponist.

Bohrer, Sophie (Tochter des vorigen), geb. 1828, gest. 1849. Bedeutende Pianistin.

Bohrer, Maximilian, geb. 1793 in München, gest. 1867 in Stuttgart als Hofkonzertmeister. Violoncell-Virtuos, Komponist von Solostücken für Cello u. a.

Boieldieu, François Adrien, geb. 15. 12. 1775 in Rouen, gest. 8. 10. 1834 auf seinem Gut Jarcy b. Grosbois. War Direktor des Pariser Konservatoriums. Opernkomponist („Calife de Bagdad", „Jean de Paris", „La Dame blanche" u. a.).

Boieldieu, Adrien (Sohn des vorigen), geb. 1816 in Paris, gest. 1883. Komponist von Opern, Romanzen 2c.

Boisselot, Xavier, geb. 3. 12. 1811 in Montpellier, gest. 6. 5. 1893 in Paris. Opernkomponist.

Boito, Arrigo, s. T. d. G.

Bolck, Oskar, geb. 4. 3. 1839 in Hohenstein (Ostpreußen), gest. 2. 5. 1888 in Bremen. Komponist, Kapellmeister.

Bomtempo, João D., portugiesischer Tonkünstler, geb. 1775 in Lissabon, gest. 1842 in London. Komponist, Klaviervirtuose.

Bonawitz, Joh. Heinz (auch Bonewitz), geb. 4. 12. 1839 in Dürckheim a. Rh., lebt in London. Trefflicher Pianist, Kom-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

Digitized by Google

ponist und Dirigent. Schrieb Opern, Kammermusikwerke u. a.

Bononcini, Giovanni Battista, geb. 1672 in Modena. Todesjahr unbekannt. Seinerzeit berühmter Opernkomponist. 1716 kam er als Kapellmeister nach London u. trat als Rival Händels auf. B. schrieb eine große Anzahl Opern.

Boom, Jan van, 15. 10. 1807 in Utrecht, gest. 1872 in Stockholm. Pianist und Komponist.

Borde, Jan Benjamin de la (Laborde), 5. 9. 1734 in Paris, gest. 22. 7. 1795. Komponist, Musikschriftsteller.

Bordogni, Marco, geb. 1789 in Gazzanigo (Bergamo), gest. 31. 7. 1856 in Paris. Gesanglehrer. Seit 1819 Professor am Konservatorium Paris. Schrieb Solfeggien für Gesang.

Bornhardt, Joh. Heinr. Karl, 19. 3. 1774 in Braunschweig, gest. 19. 4. 1844. Klavier- und Guitarrevirtuos, Komponist.

Borodin, Alex., geb. 12. 11. 1834 in Petersburg, gest. 24. 2. 1887. Arzt mit vortrefflicher musikalischer Bildung. Komponist von Sinfonien, symphonischen Dichtungen, Kammermusikwerken. Eine Oper „Fürst Igor" wurde 1890 in Petersburg aufgeführt.

Bortniansky, Dimitri, Stefanowitsch, geb. 1751 in Gluchow (Ukraine), gest. 9. 10. 1825 in Petersburg. Bedeutender russischer Kirchenkomponist, Kaiserl. Kapellmeister. Schrieb auch weltliche Werke.

Bott, Jean Josef, 9. 3. 1826 in Kassel, gest. 30. 4. 1895 in New-York. Komponist, Violinist, Kapellmeister.

Bottesini, Giovanni, geb. 24. 12. 1823 in Crema (Lombardei), gest. 7. 7. 1889 in Parma. Kontrabaßvirtuos, Komponist, Kapellmeister.

Boucher, (Bonaparte) Alex. Jean, geb. 11. 4. 1770 in Paris, gest. 29. 12. 1861 in Paris. Violinvirtuos. Gab zwei Violinkonzerte heraus.

Bournonville, August, 21. 8. 1805 in Kopenhagen, 30. 11. 1879. Ballettkomponist und Tänzer.

Bousquet, Georges, geb. 12. 3. 1818 in Perpignan, gest. 15. 6. 1854 zu St. Cloud. Begabter französischer Komponist. Schrieb einige Opern. War Kapellmeister der Nationaloper und anderer Bühnen. Auch als Kritiker thätig.

Bovy-Lisberg, Carl, geb. 1821 in Genf, gest. 15. 2. 1873 daselbst. Pianist und Komponist. Musiklehrer.

Boyce, William, geb. 1710 in London, gest. 7. 2. 1779. Organist an verschiedenen Kirchen, Komponist in königlichen Diensten. Leitete mehrere Musikfeste. Schrieb Kirchen- und Theatermusiken, Orchester- und Kammermusikwerke.

Bradsky, Wenzel Theodor, geb. 17. 1. 1833 in Nakonitz (Böhmen), gest. 9. 8. 1881. Musiklehrer und Komponist von Opern, Liedern u. a. Seit 1874 „Hofkomponist" in Berlin.

Braga, Gaetano, geb. 9. 6. 1829 in Giulianova (Abruzzen), lebt in Florenz. Violoncellvirtuos und Opernkomponist. Kompositionen für Cello. Schrieb auch Cellostücke, Lieder. Sehr bekannt ist „Der Engel Lied" für Gesang mit Instrumentalbegleitung.

Braham, John, geb. 1774 in London, gest. 17. 2. 1856 in London. Berühmter Sänger.

Brahms, Johannes, geb. 7. 5. 1833 in Hamburg, gest. 3. 4. 1897 in Wien.

Brah-Müller, Gustav, geb. 7. 10. 1839 in Kritschen b. Oels (Schlesien), gest. 1. 11. 1878 in Berlin. Musiklehrer, Musikschriftsteller. Komponierte Klavierstücke, Lieder, Operetten u. a.

Brambach, Carl Jos., geb. 14. 7. 1833 in Bonn, lebt daselbst als Privatlehrer. Komponist. Schrieb Chorwerke mit Soli und Orchester, Chorlieder, Kammermusik, Klavierwerke u. a.

Brancaccio, Antonio, geb. 1813 in Neapel, gest. 1846 daselbst. Ital. Opernkomponist.

Brandeis, Fried., geb. 1832 in Wien, lebt in New-York. Pianist. Komponierte Klavierstücke, Lieder u. a.

Brandes, Emma (Frau Prof. Englmann Utrecht), geb. 20. 1. 1854 in Schwerin. Klaviervirtuosin.

Brandt, Marianne, s. T. d. G.

Brassin, Gerhard, 10. 6. 1844 in Aachen. Violinist. Komponierte gehaltvolle Stücke für sein Instrument.

Brassin, Leopold, geb. 28. 5. 1843 in Straßburg (Elsaß), gest. 1890 in Konstantinopel. Hofpianist in Koburg. War Lehrer an Musikschulen in Bern, Petersburg 2c.

Brassin, Louis, geb. 24. 6. 1840 in Aachen, gest. 17. 5. 1884 in Petersburg, Bruder von Gerhard Brassin. Ausgezeichneter Pianist und Klavierkomponist, Lehrer an verschiedenen Konservatorien.

Bratsch, Joh. Georg, geb. 18. 2. 1817 in Zell, gest. 30. 9. 1887 in Aschaffenburg. Violinspieler, Violoncellist, Direktor der Musikschule Würzburg. Schrieb Chöre, Lieder, geistl. Musik u. a.

Brava, Franz Max, geb. 5. 2. 1845 in Prag, seit 1868 Musikdirektor in Carlstadt. Pianist, Dirigent, Komponist von Klavier- und Vokalkompositionen u. a.

Bree, Joh. Bernh. van, geb. 29. 1. 1801 in Amsterdam, gest. 14. 2. 1857 dortselbst als Direktor der Musikschule des Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Komponist. Dirigent.

Breidenstein, Heinr. Carl, Professor Dr., geb. 28. 2. 1796 in Steinau (Hessen), gest. 13. 7. 1876. Seit 1825 Universitätsmusikdirektor in Bonn. Dichter von Kreutzers: „Was schimmert dort auf dem Berge".

Brendel, Carl Franz, Dr., geb. 26. 11. 1811 in Stolberg am Harz, gest. 25. 11. 1868 in Leipzig. Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium daselbst. 1844 Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" 2c. Musikhistoriker. Schrieb: „Ge-

Digitized by Google

schichte der Musik"; „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft".

Brenner, Ludw. Ritter v., geb. 19. 9. 1833 in Leipzig. Dirigent, kgl. preuß. Musikdirektor und Professor. Komponist von kirchlicher und weltlicher Musik.

Breslaur, Emil, Professor, geb. 29. 5. 1836 zu Kottbus, Direktor des Berliner Konservatoriums und des Klavierlehrerseminars, Chorleiter an der jüdischen Reformgemeinde in Berlin 2c. Musikpädagoge, Referent, Redakteur der Musikzeitung „Der Klavierlehrer". Gab Klavierunterrichtswerke heraus, ist Verfasser eines „Musiklexikons", einer „Melodiebildungslehre", Klavierschule u. s. w.

Breunung, Ferd., geb. 2. 3. 1830 in Brotterode (Thür.), gest. 22. 9. 1883 als städt. Musikdirektor zu Aachen. Pianist.

Briccialdi, Jul., geb. 1. 3. 1818 in Terni (Kirchenstaat), gest. 1881 in Florenz. Flötenvirtuos, Komponist für Flöte.

Bridge, John Frederik, Dr. mus., geb. 5. 12. 1844 in Oldbury (Worcester). Organist in Oxford. Komponierte Vokal- und Instrumentalwerke. Gab theoretische Schriften heraus.

Brink, Jules ten, geb. 1838 in Amsterdam, gest. 1889 in Paris. Komponist von Orchesterwerken u. a.

Brißler, Fried. Ferd., geb. 13. 6. 1818 in Insterburg, gest. 6. 8. 1894 in Berlin. Pianist und hervorragender Bearbeiter von Klavierauszügen.

Bristow, George, geb. 1825 in New-York, gest. 1898 daselbst. Dirigent, Musiklehrer, Komponist.

Brixi, Fr. Xav., geb. 1732 in Prag, gest. 4. 10. 1771 dortselbst. Domkapellmeister, Kirchenkomponist.

Brod, Henry, geb. 4. 8. 1801 in Paris, gest. 6. 4. 1839 daselbst. Oboevirtuos, Komponist für sein Instrument, schrieb auch eine Oboenschule.

Brodsky, Adolf, s. T. d. G.

Bronsart, v., Hans, s. T. d. G.

Bronsart v. Schellendorff, Ingeborg, geb. Starck (Gattin des vorigen) geb. 24. 8. 1840 in Petersburg. Pianistin, Komponistin.

Broschi, Carlo, gen. **Farinelli**, geb. 24. 1. 1705 in Andria oder Neapel, gest. 15. 7. 1782 in Bologna. Weltberühmter Sänger. (Kastrat.)

Brosig, Moritz, geb. 15. 10. 1815 in Fuchswinkel (Schlesien), gest. 24. 1. 1887. Kgl. Musikdirektor, Domkapellmeister, Dozent am akademischen Institut für Kirchenmusik in Breslau. Komponist, Theoretiker.

Brossard, Seb. de, geb. 1660, gest. 1730 in Meaux. Kapellmeister, Komponist.

Brown, T. J. Bordonel, geb. 1863 in Dublin, Organist an der Kirche St. Nicholas in Liverpool. Engl. Kirchenkomponist. Schrieb mehrere Messen, Psalmen u. a.

B

Bruch, Max, s. T. d. G.

Bruck, Arnold van, gest. 1545 in Wien. Bedeutender Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts. Kapellmeister.

Bruckner, Anton, geb. 4. 9. 1824 in Ansfelden (Oberösterreich), gest. 11. 10. 1896 in Wien. Genialer Komponist (Symphoniker), Domorganist, Lektor an der k. k. Universität, Prof. am Konservatorium in Wien. Schrieb 9 Symphonien (die letzte nur in 3 Sätzen vollendet), 3 große Messen, 1 Tedeum, den 150. Psalm (für Soli, Chor und Orchester), Männerchorwerke und gemischte Chöre, 1 Streichquintett, viele Kirchenstücke.

Brückler, Hugo, geb. 18. 2. 1845 in Dresden, gest. 4. 10. 1871 daselbst. Begabter Liederkomponist.

Brückner, Oscar, geb. 2. 1. 1857 in Erfurt. Kammervirtuos in Wiesbaden. Ausgezeichneter Cellist. Komponierte für sein Instrument, sowie für Klavier und Gesang.

Brüll, Ignaz, s. T. d. G.

Brümel, Antoine (16. Jahrh.). Berühmter niederländischer Kontrapunktist.

Brunner, Christ. Traugott, geb. 12. 12. 1792 in Brunlos b. Stollberg, gest. 14. 4. 1874 in Chemnitz. Schrieb viele Klavierfachen für Anfänger. Organist.

Bruyck, Carl Debrois von, geb. 14. 3. 1828 in Brünn, lebt in Waidhofen a. d. Ybbs. Komponist, Musikschriftsteller.

Buck, Dudley, geb. 10. 3. 1839 in Hartfort (Connecticut), Organist in Brooklyn. Komponierte Kirchen- und Orgelmusik 2c.

Büchner, Emil, geb. 25. 12. 1826 in Osterfeld (Naumburg). War Hofkapellmeister in Meiningen. Komponist von Opern, Kantaten, Ouvertüren u. a.

Bülow, Hans Guido v., geb. 8. 1. 1830 in Dresden, gest. 12. 2. 1894 in Kairo. Genialer Pianist und Dirigent von hervorragendster Bedeutung, geistreicher Musikschriftsteller und Komponist.

Bürde, Jeanette Antonie, geb. 11. 11. 1799 in Hüttleindorf b. Wien, starb in Berlin. Pianistin und Sängerin, Komponistin.

Bürde-Ney, Jeanette, geb. 21. 12. 1826 in Graz, gest. 17. 5. 1886 in Dresden. Koloraturſängerin.

Bürgel, Constantin, geb. 24. 6. 1837 in Liebau (Schlesien). Komponist, Musiklehrer in Berlin.

Bull, John, Dr., geb. 1563 in Sommersetshire, gest. 12. 3. 1628 in Antwerpen. Hoforganist Jakobs I, Prof. der Musik am Gresham College, Organist in Antwerpen.

Bull, Bornemann, Ole, geb. 5. 2. 1810 in Bergen (Norwegen), gest. 17. 8. 1880 in Bergen. Violinvirtuose.

Bulß, Paul, s. T. d. G.

Bungert, August, s. T. d. G.

Buonamici, Giuseppe, geb. 12. 2. 1846 in Florenz. Dirigent daselbst, ausgezeichneter Pianist, Komponist.

B

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Buononcini (Bononcini), Giovanni Battista, geb. 1660 in Modena, lebte noch 1733 in Paris, Todesjahr unbekannt. Opernkomponist.

Burchard, Karl, geb. 1820 in Hamburg, gest. 12. 2. 1896 in Dresden. Machte viele Arrangements klassischer Werke zu 2 und 4 Händen für Klavier.

Burgmüller, Frédérik Jean, geb. 1806 in Regensburg, gest. 1874 in Beaulieu (Frankreich). Komponist leichter Klaviersachen.

Burgmüller, Norbert, geb. 8. 1. 1810 in Düsseldorf, gest. 7. 5. 1836 in Aachen. Bruder des vorigen. Talentierter Komponist und Pianist.

Burmester, Willy, s. T. d. G.

Burney, Carl, Dr., geb. 7. 4. 1726 in Shrewsbury, gest. 12. 4. 1814. Musikhistoriker, Komponist, Organist.

Busi, Giuseppe, geb. 1808 zu Bologna, gest. 14. 3. 1871 daselbst. War Lehrer am Konservatorium. Schrieb Kirchenmusik.

Busi, Alessandro, Sohn des vorigen, geb. 28. 9. 1833 zu Bologna, gest. 8. 7. 1895 daselbst, war Nachfolger seines Vaters als Lehrer am Konservatorium. Komponist.

Busnois, Antoine, starb 1481. Kapellsänger Karls des Kühnen, gehört zu den ersten bedeutenden Kontrapunktisten der niederländischen Schule.

Busoni, F. B., s. T. d. G.

Busschop, Jules, geb. 10. 9. 1810 in Paris, gest. 10. 2. 1896 in Brügge. Komponist.

Bußler, Ludwig, s. T. d. G.

Bußmeyer, Hugo, 26. 2. 1842 in Braunschweig. Lebt in New York. Pianist. Veröffentlichte einige Klavierwerke u. a.

Bußmeyer, Hans, geb. 29. 3. 1853 in Braunschweig. Lehrer an der Kgl. Akademie der Tonkunst und Dirigent des Akad. Gesangvereins in München. Trefflicher Pianist.

Buths, Julius, s. T. d. G.

Buxtehude, Dietrich, geb. 1635 in Helsingör (Dänemark), gest. 9. 5. 1707 als Organist der Marienkirche in Lübeck. Orgelvirtuose, Kontrapunktist und Komponist von hoher Bedeutung.

Byrd (Bird), William, geb. 1538 in London, gest. 4. 7. 1623. Berühmter Organist und einer der bedeutendsten engl. Komponisten. Schrieb geistl. und weltl. Vokalmusik, sowie Orgel- u. Klavierstücke.

B

Caballero, Manuel Fernandez, geb. 14. 8. 1835 in Murcia. Spanischer Operettenkomponist.

Cahisius, Julius, geb. 15. 10. 1841 in Halle, gest. 3. 4. 1898 in Stuttgart. Violoncellvirtuos.

Caccini, Giulio, geb. 1550 in Rom, gest. 1615 in Florenz. Sänger und Komponist. Mitbegründer des heutigen Musikstils und der Oper.

Cadaux, Justin, geb. 13. 4. 1813 in Alby (Tarn), gest. 8. 11. 1874 in Paris. Komponist komischer Opern.

Caffarelli, geb. 16. 4. 1703 in Bari, gest. 30. 11. 1783 in S. Dorato bei Neapel. Berühmter Kastrat.

Cagnoni, Antonio, geb. 1828 in Godiasco, gest. 1896 in Bergamo. Kapellmeister und Komponist vieler Opern.

Caldara, Antonio, geb. 1678 in Venedig, gest. 18. 12. 1736 in Wien. (?) War Kais. Kapellmeister in Wien. Als Komponist s. Z. berühmt. Schrieb zahlreiche Opern und Oratorien 2c.

Call, Leonhard von, geb. 1779, lebte und starb in Wien 1815. Komponist.

Callcott, John Wall, geb. 20. 11. 1766 in Kensington, gest. 15. 5. 1821. Komponist von kirchlichen Werken.

Calsabigi, Romiero da, geb. 1715 in Livorno, gest. 1795 in Neapel. Dichtete für Gluck Operntexte.

Calvisius (eigentlich Kalwitz), Sethus, geb. 21. 2. 1556 in Gorschleben in Thüringen, gest. 24. 11. 1615 als Kantor der Thomasschule in Leipzig. Theoretiker und Kirchenkomponist.

Cambert, Robert, geb. 1628 in Paris, gest. 1677 in London als Kapellmeister Karls II. Schöpfer der franz. Nationaloper.

Cambini, Giov. Giuf., geb. 1746 in Livorno, gest. 1825 in Paris. Violinist, Theaterkapellmeister und Komponist von 60 Symphonien, 144 Streichquartetten u. a. Werken.

Campagnoli, Bartolomeo, geb. 10. 9. 1751 in Cento bei Bologna, gest. 6. 11. 1827 zu Neustrelitz als Hofkapellmeister. Geiger. Schrieb Violinstücke u. a.

Campana, Fabio, geb. 1819 in Livorno, gest. 1882 in London. Ital. Opernkomponist.

Campenhout, François van, geb. 1779 in Brüssel, gest. 24. 4. 1848 daselbst als Direktor der kgl. Kapelle. Sänger und Komponist des belg. Nationalgesanges „La Brabanconne". (Opern, Messen u. anderes.)

Campra, André, geb. 4. 12. 1660 in Aix (Provence), gest. 29. 7. 1744 in Versailles als kgl. Kapellmeister. Der bedeutendste franz. Opernkomponist neben Lully u. Rameau. Schrieb auch Kirchenmusiken.

Camps y Soler, Oscar, geb. 21. 11. 1837 in Alexandrien. Klaviervirtuos in Madrid. Komponist und Theoretiker.

Cannabich, Christian, geb. 1731 in Mannheim, gest. 1798 in Frankfurt a. M. Kapellmeister der von ihm ausgezeichnet geschulten Mannheimer Kapelle. Komponist.

Canthal, Aug. M., geb. 1804 in Hamburg, gest. 31. 12. 1881. Flötist. Musikdirektor am Stadttheater in Hamburg. Komponist von Opern u. a.

C

Capoul, Josef Amadée Victor, geb. 27.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

2. 1839 in Toulouse. Bedeutender franz. Opernsänger (Tenor).

Caraffa, Michele, Fürst v. Colobrano, geb. 17. 11. 1787 in Neapel, gest. 26. 7. 1872. Mitglied der Pariser Akademie u. Professor am Konservatorium. Opernkomponist. Schrieb auch kirchliche Werke.

Carcassi, Matteo, um 1792, gest. 16. 1. 1853 in Paris. Guitarrevirtuos und Komponist.

Carey, Henry, Dr., geb. 1696, gest. 4. 10. 1743 in London. Dichter u. Komponist von God save the King. Schrieb Operetten, Balladen, Liederspiele u. a.

Carissimi, Giacomo, geb. um 1604 in Marino (Italien), gest. 1674 in Rom. Kapellmeister, berühmter Komponist und Musikreformator. Belebte das Recitativ und gestaltete die Instrumentalbegleitung aus. Scarlatti ist Schüler von C.

Carnicer, Ramon, geb. 24. 10. 1789 in Tarrega in Katalonien, gest. 17. 3. 1855 als Professor am Konservatorium in Madrid. Komponierte Opern, Symphonien u. anderes.

Caron, Firmin, hervorragender Kontrapunktist des 15. Jahrhunderts.

Carreno, Teresa, s. T. d. G. Nr.

Carteſ, Thomas, geb. um 1735 in Dublin, gest. 1804. Komponist von Opern, Klavierstücken und Volksliedern.

Cartier, Jean Baptiſte, geb. 1765 in Avignon, gest. 1841 in Paris. Violinvirtuos. Schrieb außer Vortragsstücken für sein Instrument auch eine treffliche Violinschule „L'art du Violon".

Carulli, Ferd., geb. 10. 2. 1770 in Neapel, gest. 1841 in Paris als geschätzter Guitarrenvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Carvalho, Caroline Felix-Miolan, geb. 31. 12. 1827 in Marseille, gest. 10. 7. 1895 auf ihrem Schloß bei Dieppe. Bedeutende franz. Bühnensängerin (Sopran).

Casamorata, Louis Ferd., geb. 1807 in Würzburg von ital. Eltern, gest. 24. 9. 1881 in Florenz als Direktor des kgl. Musikinstituts. Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken. Schrieb musikalische Lehrbücher und war auch sonst musikalisch und litterarisch thätig.

Castelli, Ignaz Franz, geb. 6. 3. 1781 in Wien, gest. daselbst 5. 2. 1862. Dichter von Operntexten und Uebersetzer ausländischer Opern.

Castillon de St. Victor, Alexis, Vicomte de, geb. 1829, gest. 5. 3. 1873 in Paris. Veröffentl. Kammermusikwerke, Pianofortestücke, Orchesterwerke, Lieder u. a.

Catalani, Angelica, geb. 1779 (?) in Sinigaglia, gest. 12. 6. 1849 in Paris. Berühmte Sängerin.

Catel, Carl Simon, geb. 13. 6. 1773 in l'Aigle (Waadtland), gest. 29. 11. 1830 in Paris als Professor am Pariser Konservatorium. Komponist. Verfaßte eine „Harmonielehre".

Catelani, Angelo, geb. 30. 8. 1811 in Guastalla, gest. 5. 9. 1866 in Modena. Kapellmeister, Opernkomponist und verdienter Musikhistoriker.

Catenhusen, Ernst, geb. 1843 in Ratzeburg. Lebt in Amerika. Orchesterdirigent und Komponist.

Cavaillé-Col, Aristide, geb. 1811 in Montpellier. Orgelbauer in Paris. Verdienter Verbesserer dieses Instrumentes.

Cavalieri, Emilio del, geb. um 1550 in Rom, gest. zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Komponist. Komponierte Werke, die als erste Vorläufer des modernen Musikstiles angesehen werden, insofern als C. dem melodischen Element den Vorrang einräumte vor der kontrapunktischen Gelehrsamkeit.

Cavalli, Franzesco (eigentlich Calettì-Bruni), geb. um 1600 in Crema (oder Venedig), gest. 1676 als Kapellmeister an San Marco in Venedig. Kirchen- und Opernkomponist von Bedeutung.

Cavallo, Johann Nepomuk, geb. 5. 5. 1840 in München. Komponist und Dirigent. Lebt in München.

Cavos, Caterino, geb. 1775 in Venedig, gest. 28. 4. 1840 in St. Petersburg. Kapellmeister und Komponist einer Anzahl russ. und ital. Opern.

Cellier, Alfred, geb. 1. 12. 1844 in Hackney (London). Lebt als Dirigent in London. Komponierte Operetten u. a.

Certon, Pierre, war einer der bedeut. franz. Kontrapunktisten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er lebte in Paris.

Cerveny, V. F., geb. 1819 in Dubec in Böhmen. Lebt in Königgrätz. Erfinderischer, renommierter Metallmusikinstrumenten-Fabrikant.

Cesi, Beniamino, geb. 6. 11. 1845 in Neapel. Pianist und Komponist.

Cesti, Marc Antonio, geb. um 1620 in Arezzo, gest. 1669 in Venedig. Als Kirchen- Kapellmeister und Opernkomponist s. Z. gefeiert.

Chabrier, Emanuel, geb. 18. 1. 1841 in Ambert (Puy de Dôme), gest. 13. 9. 1894 in Paris. Talentvoller Opernkomponist. „Gwendoline" u. „Briseïs" (Berlin 1898), sowie seine span. Rhapsodie für Orchester fanden auch in Deutschland großen Beifall.

Challier, Ernst, geb. 9. 7. 1843 in Berlin. Musikalienhändler. Bibliograph u. Lexikograph für Musik.

Chamberlain, Houston Stewart, geb. 9. 9. 1855 in Portsmouth (Engl.). Bed. Musikschriftst., schrieb d. ber. (ill.) Wagnerbiogr., ferner „Das Drama R. Wagners" u. v. a.

Chaminade, Cécile, s. T. d. G.

Champein, Stanislas de, geb. 19. 11. 1753 in Marseille, seit 1770 in Paris, gest. 19. 9. 1830 das. Kirchen- u. Opernkomp.

Chelard, André Hippolyte Jean Bapt., geb. 1. 2. 1789 in Paris, gest. 12. 2. 1861 in Weimar. War als Kapellmeister in München, Paris und London, zuletzt

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

noch neben Liszt in Weimar thätig. Opernkomponist.

Cherubini, Luigi Maria Carlo Zenobio Salvatore, geb. 14. 9. 1760 in Florenz, gest. 15. 3. 1842. Bedeutender Meister sowohl als Opern- wie Kirchenkomponist. Der heutigen Generation ist Ch. vornehmlich noch durch seine in Konzerten gespielten Opernouvertüren, seine Streichquartette und durch sein herrliches Requiem in C-moll bekannt.

Chopin, Frédéric François, geb. 1. 3. 1809 in Zelazowa Wola bei Warschau, gest. 17. 10. 1849 in Paris. Komponist und Klaviervirtuose. Auf dem Gebiet der Klavierkomposition eine der poesievollsten Naturen, der es wie kaum einem anderen Tondichter gelang, musikalischen Gehalt und höchst wirkungsvollen Klaviersatz zu vereinigen.

Chorley, Henry, geb. 15. 12. 1808 in Blackley-Horst (Lancashire), gest. 16. 2. 1872. Musikschriftsteller. Librettist.

Choron, Alex. Etienne, geb. 21. 10. 1772 in Caen, gest. 29. 6. 1834. Bedeutender französ. Musiktheoretiker.

Chotek, Franz Xaver, geb. 22. 10. 1800 in Liebisch (Mähren), gest. 5. 5. 1852 in Wien. Komponist und Musiklehrer.

Chouquet, Adolphe Gust., geb. 16. 4. 1819 in Havre, gest. 30. 1. 1886 in Paris. Französ. Musikschriftsteller.

Christiani, Adolf Friedr., geb. 8. 3. 1836 in Kassel, gest. 10. 2. 1885 in Elisabeth U. S. A. Leiter einer Musikschule. Verfasser einer von Dr. H. Riemann übersetzten Schrift: „Das Verständnis im Klavierspiel".

Chrysander, Friedr., s. T. d. G.

Chwatal, Franz Xaver, geb. 19. 6. 1808 in Rumburg (Böhmen), gest. 24. 6. 1879 im Soolbad Elmen. Komponist von Salonstücken 2c.

Ciardi, Karl, geb. 29. 6. 1818 in Florenz, gest. 24. 6. 1877. Flötenvirtuos, Professor am Konservatorium in Petersburg.

Cifra, Antonio, geb. 1575, gest. 1638 in Loreto. Römischer Kirchenkomponist. Kapellmeister.

Cimarosa, Domenico, geb. 17. 12. 1749 in Aversa (Neapel), gest. 11. 1. 1801 in Venedig. Einst gefeierter Opernkomponist und Kapellmeister, schrieb über 80 Opern. „Die heimliche Ehe" wird in jetziger Zeit noch hin und wieder aufgeführt.

Clapisson, Antonio Louis, geb. 15. 9. 1808 in Neapel, gest. 19. 3. 1866 in Paris als Professor am Konservatorium daselbst. Opernkomponist.

Clari, Giovanni, Carlo Maria, geb. 1669 in Pisa, gest. 1745. Kapellmeister und Komponist. Kirchenwerke.

Clark, Jeremias, geb. 1670 in London, gest. 1707. Engl. Komponist und Organist.

Clarke, John (Cl. Withfield), geb. 18. 12. 1770 in Gloucester, gest. 22. 2. 1836 als Dr. der Musik und Professor der Musik an der Universität Cambridge. Organist, Komponist.

Clasing, Joh. Heinr., geb. 1799 in Hamburg, gest. 8. 2. 1829. Komponist von Opern, Oratorien u. a.

Claudius, Otto, geb. 1798 in Kamenz (Sachsen), gest. 8. 8. 1877 in Naumburg. Komponist. Kirchenmusik, Opern, Lieder u. a.

Claussen, Wilh., geb. 1843 in Mecklenburg-Schwerin. Talentvoller, leider sehr früh, 22. 12. 1869 in Schwerin gestorbener Komponist. Von seinen Werken seien hervorgehoben: eine preisgekrönte Ouvertüre, die Kantate „Die Tochter Jephtas", zwei Ouvertüren zu „Othello" und zum „Taucher" von Schiller, sowie verschiedene Klaviersachen und Lieder.

Claus-Szarvady, Wilhelmine, geb. 13. 12. 1834 in Prag, gest. 1. 3. 1882 in Paris. Pianistin.

Clay, Frédérik, geb. 3. 8. 1840 in Paris, gest. 24. 11. 1889 in Oxfordhouse Great Werlow (London). Schrieb eine Anzahl Opern und Operetten.

Clemens (non papa) Jaques. Niederländischer Kirchenkomponist des 16. Jahrhunderts.

Clement, Franz Joseph, geb. 17. 11. 1780 in Wien, gest. 3. 11. 1842. Dirigent und Violonist, komponierte für sein Instrument 2c.

Clément, Felix, geb. 13. 1. 1822 in Paris, gest. 23. 1. 1885. Organist, Kapellmeister und Musikforscher.

Clementi, Muzio, geb. 1752 in Rom, gest. 9. 3. 1832 in Evesham (Worcester). Klaviervirtuos, berühmter Lehrer und Komponist. Seine Sonaten und vor allem sein Etüdenwerk „Gradus ad Parnassum" sind ebenso gediegene als unentbehrliche Klavierwerke.

Coccia, Carlo, geb. 14. 4. 1782 in Neapel, gest. 13. 4. 1873 in Novara. Produktiver Komponist auf dem Gebiet der Oper und der kirchlichen Musik.

Coccon, Nicolo, geb. 10. 8. 1826 in Venedig. Komponist, schrieb viele Kirchenwerke u. a.

Cocchi, Gioachino, geb. 1720 in Padua, gest. 1807 in Venedig. Komponist von Opern u. a.

Coenen, Johannes Meinardus, geb. 28. 1. 1824 im Haag, gest. 1898 in Amsterdam. Kapellmeister und Komponist.

Coenen, Franz, s. T. d. G.

Cohen, Henri, geb. 1808 in Amsterdam, gest. 17. 5. 1880 in Paris. Theoretiker und Komponist.

Cohen, Jules, geb. 2. 11. 1830 in Marseille. Komponist, seit 1870 Lehrer am Konservatorium in Paris für Ensemblegesang.

Colonna, Giovanni Paolo, geb. 1640

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

in Brescia, gest. 1695 als Kapellmeister in Bologna. Kirchenkomponist.

Colonne, Edouard, s. T. d. G.

Commer, Franz, geb. 23. 1. 1813 in Cöln, gest. 17. 8. 1887 in Berlin. Kgl. preuß. Professor und Musikdirektor. Orgelvirtuos und Komponist.

Commettant, Oskar Jean Pierre, geb. 18. 4. 1819 in Bordeaux, gest. 1898 in Montivilliers bei Havre. Komponist und Musikschriftsteller.

Compère, Loyset. Starb am 16. 8. 1518 als Kanonikus der Kathedrale zu St. Quentin. Berühmter niederländischer Kontrapunktiker.

Concone, Giuseppe, geb. 1810 in Turin, gest. Juli 1861 dortselbst. Gesanglehrer. (Solfeggienschule).

Coninck, Jaques Felix de, geb. 18. 5. 1791 in Antwerpen, gest. 25. 4. 1866 daselbst. Pianist, Dirigent und Komponist.

Conrad, Karl Ed., geb. 16. 10. 1811 in Paunsdorf bei Leipzig, gest. 25. 8. 1858 in Leipzig. Komponist (Dilettant) von hoher Begabung.

Conrad, M. G., Dr., geb. 5. 4. 1846 in Gnodstadt bei Würzburg. Musikschriftsteller. Komponierte Orgel-, Klavierstücke u. a.

Conradi, Aug., geb. 27. 6. 1821 in Berlin, gest. 26. 5. 1873 daselbst. Komponist und Kapellmeister.

Conti, Francesco Bartol., geb. 1681 in Florenz, gest. 1732 in Wien. S. Z. angesehener Komponist.

Conti, Carlo, geb. 14. 10. 1797 in Arpino, gest. 10. 7. 1868 in Neapel. Komponist.

Cooke, Thomas Simpson, geb. 1782 in Dublin, gest. 26. 2. 1848 in London. Kapellmeister, Sänger und Gesanglehrer, sowie Komponist.

Coppola, Pietro Antonio, geb. 1793 in Castrogiovanni (Sizilien), gest. 13. 11. 1877 daselbst. Opernkomponist und Theaterkapellmeister.

Corder, Frederick, geb. 26. 1. 1852 in London. Engl. Komponist und Dirigent. Schrieb Opern, Orchesterwerke u. a.

Corelli, Arcangelo, geb. Februar 1653 in Fusignano bei Imola (Bologna), gest. 18. 1. 1713 in Rom. Violinvirtuos und Komponist von Violinwerken, die heute noch sehr gewürdigt werden.

Cornelius, Peter, geb. 24. 12. 1824 in Mainz, gest. 26. 10. 1874 daselbst. Komponist, Dichter und Musikschriftsteller. Hervorragend beanlagter Künstler, dessen Werke sich immer mehr Bahn brechen.

Cornet, Jul., geb. 1793 in St. Candida (Tirol), gest. Oktober 1860 in Berlin. Tenorist, Musikal. Schriftsteller. War Direktor des Hamburger Stadttheaters, der Kgl. Hofbühne in Wien und des Viktoriatheaters in Berlin.

Corrodus, John T., geb. 20. 1. 1836 in Keighley, gest. 1896 in London. Violinvirtuose.

Corsi, Jacopo, geb. um 1560 in Florenz. Mitreformator der italienischen Opernmusik.

Coßmann, Bernh., Professor, geb. 17. 5. 1822 in Dessau, lebt in Frankfurt als Lehrer am Hochschen Konservatorium. Violoncellvirtuos und Komponist.

Costa, Sir Michael, geb. 4. 2. 1810 in Neapel, gest. 29. 4. 1884. Kapellmeister und Hofkonzertdirektor in London. Komponist.

Cotta, Joh., geb. 24. 5. 1794 in Rubla bei Eisenach, gest. 18. 3. 1868 als Pfarrer in Willerstädt bei Weimar. Komponist von „Was ist des Deutschen Vaterland".

Cottrau, Guillaume Louis, geb. 1797 in Paris, gest. 1847 in Neapel. Populärer Liederkomponist. Einige seiner Melodien verwendete Liszt in Venezia e Napoli.

Couperin, François, geb. 10. 11. 1668 in Paris, gest. 1733 daselbst. Hofkapellorganist und Hofklavierspieler, Komponist zahlreicher Klavierwerke, deren Neuausgabe bei Augener (London) Brahms redigierte.

Courvoisier, Karl, geb. 12. 11. 1846 in Basel, lebt in Liverpool. Violinist, Komponist und Verfasser einer Violinschule, sowie einer Schrift „Die Violintechnik".

Coussemaker, Charles Edmond Henry de, geb. 19. 4. 1805 in Bailleul, gest. Januar 1876 auf Schloß Bourbourg (Departement du Nord). Jurist, Musikforscher und -Historiker von Bedeutung.

Cowen, Frederik, s. T. d. G.

Cramer, Joh. Baptist, geb. 24. 2. 1771 in Mannheim, gest. 16. 4. 1858 in London. Klaviervirtuos und Komponist. Die Etüden Cramers behaupten sich durch ihren musikalischen Wert und technische Nützlichkeit noch heute als vortreffliches Studienmaterial. (Bülow und Riemann veranstalten Neuausgaben derselben.)

Cramer, Henry, geb. um 1818, gest. 30. 5. 1877. Potpourris aus Opern, Transskriptionen.

Cramer, Wilhelm, geb. 1745 in Mannheim, gest. 1799 in London. War ein bedeutender Violinspieler.

Crescentini, Girolamo, geb. 1769 in Urbania, gest. 24. 4. 1846 in Neapel. Einer der letzten und berühmtesten ital. Sopransänger (Kastrat) und ausgezeichneter Gesanglehrer. Veröffentlichte Gesangskompositionen und Studienwerke.

Cristofori, Bartolomeo (auch Cristofali, Cristofani, Cristofolli), geb. 4. 5. 1655 in Padua, gest. 17. 3. 1731 in Florenz. Erfinder des Hammerklaviers.

Crivelli, Domenico, geb. 1794 in Brescia. Vortrefflicher Sänger, Gesanglehrer. Schrieb eine Oper und gab eine Gesangschule heraus.

Croce, Giovanni dalla, geb. um 1560 in Chioggia bei Venedig, gest. 1609.

Digitized by Google

Kapellmeiſter und Komponiſt der venezianiſchen Schule.

Croes, Henry Jaques de, geb. 1705 in Antwerpen, geſt. 1786 in Brüſſel, wo er Kapellmeiſter der Kgl. Kapelle war. Komponiſt vieler Kirchen- und Inſtrumentalmuſikwerke.

Croft, William, geb. 1677 in Nether Eatington, geſt. Auguſt 1727 zu London. Organiſt der Weſtminſterabtei und geſchätzter Kirchenkomponiſt ꝛc.

Crotch, William, Dr., geb. 5. 7. 1775 in Norwich, geſt. 1847 als Profeſſor an der Univerſität Oxford und an der Kgl. Akamie in London. Komponiſt und Organiſt.

Crueger, Johann, geb. 9. 4. 1598 in Groß-Breeſen bei Guben, geſt. 28. 2. 1662 in Berlin als Kantor an der Nikolaikirche. Komponiſt von Chorälen („Nun danket alle Gott", „Jeſus meine Zuverſicht" u. a.).

Cruſell, Heinr. Bernh., geb. 17. 10. 1775 in Nyſtadt (Finnland), geſt. Juli 1838 in Stockholm. Klarinettvirtuos und Komponiſt.

Cruvelli, Sophie, geb. 12. 3. 1826 in Bielefeld und

Cruvelli, Friederike Marie, geb. 1824, geſt. 26. 7. 1868, zwei gefeierte Sängerinnen.

Cui, Ceſar Antonowitſch, geb. 6. 1. 1835 in Wilna. Komponiſt (Opern, Orcheſterwerke, Lieder ꝛc.) und Muſikſchriftſteller, Militäringenieur und Prof. der Ingenieurwiſſenſchaften in Petersburg, Muſikrezenſent.

Curci, Giuſeppe, geb. 15. 6. 1808 in Barletta, geſt. 5. 8. 1877 daſelbſt. Komponierte Opern, Kirchenmuſiken, Orgelwerke u. a.

Curſchmann, Karl Friedr., geb. 21. 6. 1805 in Berlin, geſt. 24. 8. 1841 in Langenfuhr bei Danzig. Komponiſt populärer Lieder.

Curti, Franz, geb. 16. 11. 1854 in Kaſſel, geſt. 6. 2. 1898 in Dresden. Opernkomponiſt. Schrieb auch Orcheſterwerke und Vokalſachen.

Cuſins, William George, geb. 14. 10. 1833 in London, geſt. 31. 8. 1893 in Remonchamps (Engadin). Violinvirtuoſe, Kapellmeiſter und Komponiſt.

Cuzzoni, Francesca, geb. um 1700 in Parma, geſt. 1770 zu Bologna. Einſt gefeierte Sängerin.

Czerny, Karl, geb. 20. 2. 1791 in Wien, geſt. 15. 7. 1857 daſelbſt. Klavierpädagog und Komponiſt einer enormen Anzahl von Werken verſchiedener Art. Seine inſtruktiven Kompoſitionen bewähren ſich noch immer. Der größte aller Pianiſten, Franz Liſzt, war Czernys Schüler.

Czerský, Alex., ſ. W. Tſchirch.

Czerwinsky, Wilh., geb. 1838 in Wien, lebt in Lemberg. Pianiſt und Komponiſt.

C

Czibulka, Alphons, geb. 14. 5. 1842 in Szepes-Várallya (Ungarn), Militärkapellmeiſter in Wien, geſt. daſelbſt 27. 10. 1894. Tanzkomponiſt.

D

Dachs, Joſef, geb. 30. 9. 1825 in Regensburg, geſt. 5. 6. 96 als Profeſſor am Konſervatorium in Wien. Pianiſt.

Dalayrac, Nicolas, geb. 1753 in Muret, geſt. 27. 11. 1809 in Paris. Ein ſ. Z. ſehr beliebter Komponiſt zahlr. Bühnenwerke. Zeitgenoſſe Grétrys.

Dalberg, Joh. Fr. Hugo, Reichsfreiherr v., Domkapitular in Trier, geb. 17. 5. 1752 in Aſchaffenburg, geſt. 26. 7. 1812 daſelbſt. Talentvoller Dilettant, Komponiſt, Muſikſchriftſteller.

Dalvimare, Martin Pierre, geb. 1770, geſt. 1840 in Dreux (Eure-et-Loire.) Harfenvirtuoſe und Komponiſt für ſein Inſtrument.

Damcke, Berthold, geb. 6. 2. 1812 in Hannover, geſt. 12. 2. 1875 in Paris. Klaviervirtuos, Kritiker und routinierter Komponiſt, Muſikdirigent.

Damm, Friedrich, geb. 7. 3. 1831 in Dresden. Komponiſt und Muſiklehrer in Dresden.

Damoreau-Cinti, Laura, geb. Montalant, geb. 6. 2. 1801 in Paris, geſt. 23. 2. 1863. Sängerin (veröffentlichte eine Singſchule u. a.).

Damroſch, Leop. Dr., geb. 22. 10. 1832 in Poſen, geſt. 15. 2. 1885 in New York. Violinvirtuos, Kapellmeiſter, Komponiſt. Ausgezeichneter Dirigent, deſſen Wirken für das Muſikleben in New York von hoher Bedeutung war. Sein Sohn:

Damroſch, Walther, iſt ſein Nachfolger in der Direktionsthätigkeit in New York.

Dancla, Jean Bapt. Charles, geb. 26. 12. 1818 in Bagnères de Bigorre. Violinvirtuos und Komponiſt. Prof. am Konſervatorium in Paris.

Danjou, Jean Louis Felix, geb. 21. 6. 1812 in Paris, geſt. 4. 3. 1866 in Montpellier. Organiſt in Paris. Verdienſtvoller Muſikſchriftſteller und Forſcher.

Dannreuther, Eduard, geb. 4. 11. 1845 in Straßburg i. E., lebt in London. Pianiſt, Dirigent, Litterat.

Danzla, Leopold, geb. 1. 6. 1823, geſt. 1895 in Paris. Violiniſt. Veröffentlichte Phantaſien und Etüden für Geige.

Danzi, Franz, geb. 15. 5. 1763 in Mannheim, geſt. 13. 4. 1826 in Karlsruhe als Hofkapellmeiſter. Komponiſt.

Dargomyzsky, Alex., geb. 2. 2. 1813 im Gouvernement Tula, geſt. 29. 1. 1869 in St. Petersburg. Pianiſt, Komp. v. Opern, Orcheſterwerken u. a., welche der Schule Berlioz-Wagner-Liſzt anzuſchließen ſind.

Daube, Joh. Friedr., geb. um 1730, geſt. 1797 in Augsburg. Verfaſſer theoretiſcher Schriften.

Dauprat, Louis François, geb. 1781 in Paris und ſtarb 1868 daſelbſt.

Digitized by Google

Hornvirtuose und Komponist für sein Instrument.

Dauffoigne-Méhul, Louis Josef, geb. 10. 6. 1790 in Givet (Belgien), starb 10. 8. 1875 in Lüttich als Direktor des Konservatoriums. Komponist und Musikschriftsteller.

Davenport, Francis William, geb. 1847 in Wilderslowe bei Derby. Engl. Komponist. Symphonien und andere Orchester-, sowie Kammermusikwerke u. a. theoretische Werke.

David, Ferd., geb. 19. 6. 1810 in Hamburg, gest. 18. 7. 1873 in Kloster (Schweiz). Bedeutender Violinvirtuos, Komponist.

David, Félicien, geb. 13. 4. 1810 in Cadeuet (Departem. Vaucluse), gest. 29. 8. 1876. Hervorragender franz. Komponist. Symphonie-Ode „Le désert" (die Wüste), ein Werk, in welchem David auf seinen Reisen im Orient gesammelte oriental. Originalmelodien verwendete.

David, Samuel, geb. 18. 11. 1836 in Paris. Musikdirektor der Pariser israelitischen Kirche. Komponierte Opern, Operetten, Kantaten, Symphonien u. a.

David, Ernest, geb. 4. 7. 1824 in Nancy, gest. 3. 6. 1886 in Paris. Musikschriftsteller.

Davidow, Karl, geb 15. 8. 1838 in Goldingen (Kurland), gest. 26. 2. 1889 in St. Petersburg. Violoncellvirtuos, Komponist.

Dayas, William Humphrey, geb. 12. 9. 1865 in Newyork. Organist, Pianist und veranlagter Komponist.

Debain, Alex. François, geb. 1809 in Paris, starb daselbst 3. 12. 1877. Ist der Erfinder des Harmoniums. Patenterteilung erfolgte 1840.

Debillemont, Jean Jaques, geb. 12. 12. 1824 in Dijon, gest. 14. 2. 1879 in Paris als Orchesterdirigent. Violinvirtuos und Komponist. Opern, Operetten, Kantaten u. a.

Debois, Ferd., geb. 24. 11. 1834 in Brünn, gest 10. 5. 1893 daselbst. Vereinsdirigent und Männergesangskomponist 2c.

Decker, Konst., geb. 29. 12. 1810 in Fürstenau (Brandenburg), gest. 28. 1. 1878 in Stolp (Pommern). Pianist und Komponist. 3 Opern, Streichquartette, Klaviersonaten u. a.

Dedler, Rochus, geb. 15. 1. 1779 in Oberammergau, gest. 15. 10. 1822 in Ober-Föhring bei München. Schrieb die Oberammergauer Passionsspielmusik.

Degele, Eugen, geb. 4. 7. 1834 in München, gest. 26. 7. 1886 in Dresden. Bühnensänger, Baritonist, Komponist von Liedern.

Dehn, Siegfr. Wilh., Professor, geb. 25. 2. 1799 in Altona, gest. 12. 4. 1858 in Berlin. Cellospieler, Musiktheoretiker von Bedeutung, Musikschriftsteller.

Deiters, Herm., Dr., geb. 27. 6. 1838 in Bonn. Musikschriftsteller.

D

Deldevez, Edouard Maria Ernest, geb. 31. 5. 1817 in Paris, gest. 1897 daselbst. Kapellmeister a. D. der großen Oper. Komponist und Musikschriftsteller.

Delibes, Léo, geb. 21. 2. 1836 in St. Germain du Val (Depart. Sarthe), gest. 16. 1. 1891 in Paris. Dirigent, Lehrer für Komposition am Pariser Konservatorium, namhafter Komponist. Ballette: „Coppélia", „Sylvia". Opern: „Le roi l'a dit", „Lakmé" u. a.

Delioux, Charles de Savignac, geb. im April 1830 in Lorient (Morbihan). Komponist. Opern, Klaviersachen 2c.

Della-Maria, Dominique, geb. 1764 in Marseille, gest. 1800 in Paris. Opernkomponist.

Dellinger, Rudolf, geb. 8. 7. 1857 in Eraslitz (Böhmen). Operettenkomponist. Kapellmeister.

Delmotte, Henri Florent, geb. 1799 in Mons, gest. 9. 8. 1836. Rechtsgelehrter, Musikschriftsteller über Orlando di Lasso.

Demantius, Christoph, geb. 1567 in Reichenberg, gest. 1643 als Kantor zu Freiberg i. S. Kirchliche und weltliche Vokal- und Instrumentalwerke.

De Munck, François, geb. 6. 10. 1815 in Brüssel, gest. 28. 2. 1854 daselbst. Cellovirtuos. Sein Sohn:

De Munck, Ernest, geb. 21. 12. 1840 in Brüssel. Ebenfalls Violoncellvirtuos, Komponist für sein Instrument.

Deppe, Ludwig, geb. 7. 11. 1828 in Alverdissen (Lippe-Detmold), gest. 5. 9. 1890 in Pyrmont. Musiklehrer, Komponist und Dirigent.

Deprès (de Près), s. Josquin.

Deprosse, Ant., geb. 18. 5. 1838 in München, gest. 23. 6. 1878 in Berlin. Komponist und Klavierlehrer an verschiedenen Konservatorien. Musikschriftsteller.

Derckum, Franz, geb. 1812 in Köln, starb daselbst 11. 5. 1872. Komponist, Lehrer am Konservatorium in Köln.

Desmarts, Henri, geb. 1662 in Paris, starb daselbst 7. 9. 1741. Komponist von Opern, Motetten u. a.

Dessauer, Josef, geb. 28. 5. 1798 in Prag, gest. 9. 7. 1876 in Mödling bei Wien. Komponist, Klavierspieler.

Dessoff, Otto Felix, geb. 14. 1. 1835 in Leipzig, gest. 28. 10. 1892 als erster Kapellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. Komponist.

Destouches, Franz Seraph von, geb. 21. 1. 1772 in München, starb daselbst 10. 12. 1844. Komponist von Opern u. a.

Desvignes, Victor François, geb. 5. 6. 1805 in Trier, gest. 30. 12. 1853 in Metz. Kapellmeister an verschiedenen Theatern, Komponist.

De Valle de Paz, Edgar, geb. 18. 10. 1861 in Alexandrien, lebt in Florenz. Pianist und Komponist.

Devienne, François, geb. 1759 in Joinville, gest. 5. 9. 1813 in Charen-

D

ten. Lehrer am Konservatorium in Paris. Fagott- und Flötenvirtuos, Komponist von Opern und vielen Werken für Blasinstrumente.

Diabelli, Anton, geb. 6. 9. 1781 in Mattsee bei Salzburg, starb 7. 4. 1858 in Wien. Musikverleger, Komponist.

Dibdin, Charles, geb. 15. 3. 1745 in Southampton, gest. 25. 7. 1814 in London. Komponist von Singspielen und anderen Bühnenwerken, zu denen Dibdin auch die Texte selbst verfaßte.

Diem, Josef, geb. 10. 12. 1836 in Kellmütz bei Memmingen (Bayern), gest. 1. 1. 1894 in Konstanz. Violoncellvirtuos.

Diémer, Louis, geb. 14. 2. 1843 in Paris, Professor am Konservatorium daselbst. Klaviervirtuose.

Dienel, Otto, s. T. d. G.

Diener, Franz, geb. 19. 2. 1849 in Dessau, gest. daselbst 15. 5. 1879. Violinist und Sänger (Tenor), bedeutender Darsteller Wagner'scher Rollen.

Dieter (Dietter), Christian Ludwig, geb. 13. 6. 1757 in Ludwigsburg, gest. 1822 als Kammermusiker in Stuttgart. Schrieb viele Singspiele und Instrumentalstücke.

Dietrich, Alb. Herm., s. T. d. G.

Dietsch, Pierre Louis Philipp, geb. 17. 8. 1808 in Dijon, gest. 20. 2. 1865 als Dirigent an der großen Oper in Paris. Komponierte die Oper „Der fliegende Holländer" (nach R. Wagners Entwurf), Kirchenwerke u. a.

Ditters v. Dittersdorf, Karl, geb. 2. 11. 1739 in Wien, gest 31. 10. 1799 auf Gut Roth-Lotta. Violinist, Kapellmeister, Komponist von Opern, „Doktor und Apotheker" u. a. Symphonien, Quartetten, Kirchenmusiken u. a.

Dizy, Franz Josef, geb. 14. 1. 1780 in Namur, starb in London. Harfenvirtuos und Komponist für sein Instrument, welches er vielfach verbesserte.

Dobrzinsky, Ignaz Felix, geb. 25. 2. 1807 in Romonow in Volhynien, starb 18. 10. 1867 in Warschau als Theaterkapellmeister. Pianist und beachtenswerter Komponist, Lehrer der Komposition und des Klavierspiels am Konservatorium in Warschau.

Döhler, Theodor, geb. 20. 4. 1814 in Neapel, starb 21. 2. 1856 in Florenz. Klaviervirtuos, Komponist.

Dörffel, Alfred, Dr. phil., geb. 24. 1. 1821 in Waldenburg (Sachsen). Kustos der musikalischen Abteilung der Stadtbibliothek Leipzig. Musikkritiker, Musikschriftsteller. Uebersetzte Berlioz' „Instrumentationslehre" ins Deutsche. Redigierte Ausgaben von Klavierwerken des Verlages von Peters 2c.

Döring, Carl Heinrich, Professor, geb. 4. 7. 1834 in Dresden. Lehrer am Kgl. Konservatorium daselbst. Komponist, Verf. instruktiver Klavierwerke.

Doles, Joh. Friedr., geb. 21. 4. 1715 in Steinbach, gest. 8. 10. 1797 in Leipzig als Kantor emerit. der Thomasschule. Kirchenkomponist.

Dominiceti, Cesare, geb. 12. 7. 1821 in Desenzano am Gardasee, gest. 20. 6. 1888 in Sesto di Monza. Italienisch. Opernkomponist.

Dommer, Arrey v., s. T. d. G.

Donati, Baldassare (auch Donato), geb. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, starb 1603 in Venedig. Kapellmeister an St. Markus in Venedig, Kontrapunktist und Madrigalist.

Doni, Giovanni Batista, geb. 1593 in Florenz, starb daselbst 1647 oder 1664. Musikschriftsteller, Erfinder einer Doppellyra.

Donizetti, Gaetano, geb. 29. 11. 1797 in Bergamo, gest. 8. 4. 1848 daselbst. Opernkomp., „Regimentstochter", „Lucia" u. a.

Dont, Jakob, geb. 2. 3. 1815 in Wien, gest. 18. 11. 1888 daselbst. Violinist und Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Wien. Schrieb Violinkompositionen u. eine grundleg. Violinschule.

Donzelli, Domenico, geb. um 1790 in Bologna, gest. Ende März 1873 daselbst. War 1816—1836 der bedeutendste ital. Heldentenor.

Door, Anton, geb. 20. 6. 1833 in Wien. Professor am Konservatorium daselbst. Pianist. Kgl. schwed. Hofpianist, Mitglied der Akademie Stockholm. Bearbeitungen klassischer Musikwerke.

Doppler, Alb. Franz, geb. 16. 10. 1821 in Lemberg, gest. 27. 7. 1883 in Baden b. Wien. Flötenvirtuos, Dirigent, Lehrer für Flöte am Konservatorium Wien. Komponist. (Opern „Ilka" u. a., Orchestersachen 2c.)

Doppler, Karl, s. T. d. G.

Dorn, Heinr. Ludwig Egmont, geb. 14. 11. 1804 in Königsberg, gest. 10. 1. 1892 in Berlin. Kapellmeister, Gründer des Kölner Konservatoriums. Schrieb mehrere Opern und Kompositionen für Orchester, Klavierstücke, Lieder 2c. Schriftsteller, Kritiker. Antiwagnerianer.

Dorn, Alexander Jul. Paul (Sohn des vorigen), geb. 8. 6. 1833 in Riga. Musikdirektor, Professor des Klavierspiels an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin. Komponist.

Dorn, Otto (Bruder des vorigen), geb. 7. 9. 1848 in Köln, lebt in Wiesbaden Begabter Komponist (Symphonien, Ouvertüren, Opern, Klavierstücke, Lieder u. a.). Musikreferent.

Dornheckter, Robert, geb. 4. 11. 1839 in Franzburg (Pommern), gest. 1890 in Stralsund, wo er als Organist, Gesanglehrer und Dirigent thätig war. Komponist von Orgel- und Klavierstücken, Kammermusikwerken, Chören, Liedern 2c.

Doß, Adolf v., geb. 10. 9. 1826 in Pfarrkirchen (Niederbayern), gest. 13. 8. 1886 in Rom. Schrieb Opern, Operetten, kirchliche Werke u. a.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Dotzauer, Justus Joh. Fr., geb. 20. 6. 1783 in Hässelrieth b. Hildburghausen, gest. 6. 3. 1860 in Dresden. Berühmter Violoncellvirtuos und -Lehrer, Komponist von Werken für Cello, von Symphonien, Ouvertüren, Messen u. a.

Dourlen, Viktor Charl. P., geb. 3. 11. 1760 in Dünkirchen, geb. 8. 1. 1864 in Batignolles bei Paris. Professor für Harmonielehre am Konservatorium daselbst. Komponist.

Dowland, John, geb. 1562 in London, gest. 1626. Lautenvirtuose.

Draeseke, Felix, s. T. d. G.

Draghi, Antonio, geb. 1635 in Ferrara, gest. 18. 1. 1700 in Wien, wo er als Hoftheaterintendant und Kapellmeister thätig war. Ital. Komponist. Schrieb nicht weniger als 159 Opern, 24 Oratorien und vieles andere.

Dragonetti, Domenico, geb. 1771 in Venedig, gest. 1846 in London. Kontrabaßvirtuos. Komponierte für sein Instrument.

Drechsler, Josef, geb. 26. 5. 1782 in Wälisch-Birken (Böhmen), gest. 27. 2. 1852 in Wien. Theater- und Kirchenkapellmeister, Komponist, Theoretiker.

Drechsler, Karl, geb. 27. 5. 1800 in Kamenz (Sachsen), gest. 1. 12. 1873 in Dresden. Violoncellvirtuos, Lehrer.

Dregert, Alfred, geb. 26. 9. 1836 in Frankfurt a. O., gest. 15. 3. 1893 in Elberfeld. Dirigent, Komponist von Männerchören u. a.

Dresel, Otto, geb. 1826 in Andernach, gest. 26. 7. 1890 in Beverly b. Boston. Pianist, Komponist von Kammermusikwerken, Klavierstücken, Liedern u. a.

Dreszer, Anastasius Vitalis, geb. 28. 4. 1845 in Kalisch (Polen). Musiklehrer in Halle a. S. Pianist, Dirigent, Komponist.

Dreyschock, Alexander, geb. 15. 10. 1818 in Zack (Böhmen), gest. 1. 4. 1869 in Venedig. Klaviervirtuose, Komponist für sein Instrument.

Dreyschock, Raimund (Bruder des vorigen), geb. 30. 8. 1824 in Zack (Böhmen), gest. 6. 2. 1869 in Leipzig, wo er Konzertmeister am Gewandhaus und Lehrer am Kgl. Konservatorium war. Violinvirtuos.

Dreyschock, Elisabeth (Gattin des vorigen), geb. 1832 in Köln, früher geschätzte Konzertsängerin (Alt), lebt jetzt, als Direktorin eines Gesangsinstituts erfolgreich wirkend, in Berlin.

Dreyschock, Felix, s. T. d. G.

Drobisch, Moritz Wilhelm, geb. 16. 8. 1802 in Leipzig. Professor der Mathematik und Philosophie. Schrieb wertvolle musikwissenschaftliche Aufsätze.

Drobisch, Karl Ludwig, geb. 24. 12. 1803 in Leipzig, gest. 26. 8. 1854 in Augsburg als Kapellmeister der evangel. Kirchen daselbst. Kirchenkomponist.

Drouet, Louis Franz Philipp, geb. 1792 in Amsterdam, gest. 30. 9. 1873 in Bern. Flötenvirtuos, Kapellmeister, Komponist von Flötenstücken.

Dubois, François Clément Théodore, geb. 24. 8. 1834 in Rosnay (Marne), lebt als Direktor des Konservatoriums in Paris. Komponist.

Dubois, Léon, geb. 9. 1. 1849 in Brüssel. Opernkomponist und Theaterkapellmeister.

Dürrner, Rupprecht Johannis Jul., geb. 7. 1. 1810 in Ansbach, gest. 10. 6. 1855 in Edinburg als Musikdirektor und Lehrer. Komponist von gemischten und Männerchören.

Dufay, Guillaume, geb. um 1400, gest. 27. 11. 1474 in Cambray. Kontrapunktiker. Mitbegründer der Niederländ. Schule.

Duiffopruggar (Tieffenbrucker), Kaspar, geb. in Tirol, gest. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Lyon, ist der älteste bekannte Verfertiger von Violinen.

Dulken, Louise, geb. David, Schwester von Ferd. David, geb. 29. 3. 1811 in Hamburg, gest. 12. 4. 1850 in London. Klaviervirtuosin, Hofpianistin der Königin von England.

Dulon, Fried. Ludwig, geb. 14. 8. 1769 in Oranienburg, gest. 7. 7. 1826 in Würzburg. Blinder Flötenvirtuose. Schrieb Kompositionen für Flöte.

Dumack, Louis, geb. 19. 3. 1838 in Berlin. Komponist.

Duni, Egidio Romoaldo, geb. 9. 2. 1709 in Matera b. Neapel, gest. 11. 6. 1775 in Paris. Opernkomponist. Schrieb gegen 70 Opern und Operetten u. a.

Dunstable, John, geb. um 1400, gest. 1453 in Waldbrook. Einer der ältesten Kontrapunktisten.

Dupont, Auguste, geb. 9. 2. 1828 in Ensival b. Lüttich, gest. 17. 12. 1890 in Brüssel. Pianist und Komponist von Klavierstücken u. a.

Dupont, Joseph (der ältere), geb. 21. 8. 1821 in Lüttich, gest. 13. 2. 1861 als Violinprofessor am Konservatorium das. Schrieb Opern, Violinkompositionen u. a.

Dupont, Joseph (d. j.), s. T. d. G.

Dupont, J. Franz, geb. 1822 in Rotterdam, gest. 23. 3. 1876 in Nürnberg als Kapellmeister am Stadttheater. Komponist einer Oper ꝛc.

Duport, Jean Pierre, geb. 27. 11. 1741 in Paris, gest. 31. 11. 1818 in Berlin. Violoncellvirtuos.

Duport, Jean Louis (jüngerer Bruder und Schüler des vorigen), geb. 4. 10. 1749 in Paris, gest. 7. 9. 1819 daselbst. Violoncellist. Komponierte für sein Instrument und verfaßte auch eine Celloschule.

Duprato, Jules Laurent Anacharsis, geb. 20. 8. 1827 in Nimes, gest. 20. 5. 1892 in Paris. Lehrer der Harmonie am Pariser Konservatorium, Komponist.

Duprez, Gilbert Louis, geb. 6. 12. 1806 in Paris, gest. 24. 9. 1896 daselbst. Heldentenor, Gesangslehrer. Schrieb eine Gesangsschule ꝛc. Komponist.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Dupuis, Sylvain, geb. 9. 11. 1856 in Lüttich. Ist Lehrer am Konservatorium daselbst. Dirigent und Komponist. Schrieb Opern, Orchesterwerke u. a.

Dupuy, Jean Baptiste Ed. Louis Camille, geb. 1775 in Corcelles b. Neufchatel, gest. 3. 4. 1822 in Stockholm als Hofkapellmeister ꝛc. Violinist, Komponist von Opern. Schrieb die schwedische Nationalhymne.

Durand, Emile, geb. 16. 2. 1830 in St. Brieux, lebte in Paris. Komponierte Lieder, Operetten, Klavierstücke u. a.

Durand, Marie Auguste, geb. 18. 7. 1830 in Paris, war Organist an mehreren Kirchen daselbst und komponierte verschiedenes. Ist jetzt Musikverleger (Durand et fils).

Durante, Franzesco, geb. 15. 3. 1684 in Fratta maggiore b. Neapel, gest. 13. 8. 1755. Kirchenkomponist, Kapellmeister.

Dussek, Joh. Ladislaus, geb. 9. 2. 1761 in Czaslau (Böhmen), gest. 20. 3. 1812 in St. Germain en Laye bei Paris. Bedeutender Pianist und Komponist noch heute vielgespielter Klavierwerke ꝛc.

Dustmann, Marie Louise (geb. Meyer), geb. 22. 8. 1831 in Aachen, gest. 2. 3. 1899 in Charlottenburg. Ausgezeichnete Bühnensängerin (dramat. Sopran) und als solche viele Jahre rühmlichst an der Wiener Hofoper thätig.

Duvernoy, Frédéric, geb. 1765 in Montbéliard, gest. 1838 in Paris. Hornvirtuos und Komponist für dieses Instrument.

Duvernoy, Charles (Bruder des vorigen), geb. 1766, gest. 1845 zu Paris. Klarinettenvirtuos und Lehrer dieses Instruments am Konservatorium. Schrieb Klarinettenkompositionen.

Duvernoy, Alphonse, geb. 30. 8. 1842 in Paris, lebt daselbst als Lehrer am Konservatorium. Tüchtiger Pianist, Komponist.

Dvořák, Anton, s. T. d. G.

Dwight, John Sullivan, geb. 13. 5. 1813 in Boston. Hervorragender Kritiker Nordamerikas. Redakteur von „Dwigth's Journal of music".

E

Ebeling, Johann Georg, geb. um 1620 in Lüneburg, gest. 1676 in Stettin. Komponist, Kantor, Musikdirektor an St. Nicolai in Berlin.

Ebell, Heinrich Karl, geb. 30. 12. 1775 in Neu-Ruppin, gest. 12. 3. 1824 in Oppen als Regierungsrat. Jurist und Musiker. Lebte in Breslau als Kapellmeister und Regierungssekretär. Komponierte Opern ꝛc.

Eberl, Anton, geb. 13. 6. 1766 in Wien, gest. 11. 3. 1807 daselbst. Pianist und Komponist. (Opern und Instrumentalwerke.) S. 8. Rival Beethovens.

Eberlin, Daniel, geb. um 1680 in Nürnberg, gest. 1692 in Kassel. War seinerzeit angesehener Tonsetzer.

D

Eberlin, Joh. Ernst (Eberle), geb. 27. 5. 1702 in Jettingen (Schwaben), gest. 21. 6. 1762 als Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg. Produktiver Komponist. Wenige seiner Werke sind gedruckt, doch sind noch viele Manuskripte in den Bibliotheken zu Berlin, Regensburg ꝛc. erhalten.

Ebers, Carl Friedr., geb. 25. 3. 1770 in Kassel, gest. 9. 9. 1836. Pianist und Theaterkapellmeister. Schrieb Opern, Lieder und Klavierkompositionen.

Ebert, Ludw., geb. 13. 4. 1834 in Kladrau (Böhmen). Lebt in Koblenz als Lehrer an dem von ihm 1889 mitbegründeten Konservatorium. Violoncellvirtuose. Großherzogl. Oldenburg. Hofkonzertmeister.

Eberwein, Traugott, Maximilian, geb. 27. 10. 1775 in Weimar, gest. 2. 12. 1831 in Rudolstadt als Hofkapellmeister. Komponist von Opern, Kirchen-, Orchester- und Kammermusikwerken.

Eberwein, Karl, geb. 10. 4. 1786 in Weimar, gest. 2. 3. 1868 als Musikdirektor daselbst. Violinvirtuose und Komponist. War Zeitgenosse und Freund Goethes.

Eccard, Joh., geb. 1553 in Mühlhausen in Thüringen, gest. 1611 in Berlin als Kurfürstl. Kapellmeister daselbst. Berühmter Kirchenkomponist.

Eck, Joh. Friedr., geb. 1766 in Mannheim, gest. 1809 oder 1810 in Bamberg. Violinvirtuos, Opernkapellmeister in München, Komponist von Violinkonzerten u. a.

Eck, Franz (Bruder des vorigen), geb. 1774 in Mannheim, gest. 1804 im Irrenhause in Straßburg. Violinvirtuos.

Ecker, Karl, geb. 13. 3. 1813 in Freiburg im Breisgau, gest. 31. 8. 1879 daselbst. Komponist für Gesang und Orchester.

Eckert, Karl Ant. Florian, geb. 7. 12. 1820 in Potsdam, gest. 7. 12. 1879 in Berlin. Kapellmeister, Komponist von Opern, Oratorien, Orchester- und Kammermusikwerken, 1 Cellokonzert, Liedern u. a.

Eeden, Johann van den, geb. 21. 12. 1844 in Gent (Belgien). Ist jetzt Direktor des Konservatoriums in Mons. Komponist. Kantaten, Oratorien, Orchesterwerke u. a.

Egghard, Julius (Graf Hardegen), geb. 24. 4. 1834 in Wien, gest. 23. 3. 1867 in Wien. Pianist und Komponist von Salonstücken.

Egli, Joh. Heinr., geb. 4. 3. 1742 in Seegräben bei Wetzikon (Zürich), gest. 19. 12. 1810 in Zürich. Komponist. Schrieb Kirchenmusiken, Lieder, Märsche u. a.

Ehlert, Louis, Professor, geb. 13. 1. 1825 in Königsberg, gest. 4. 1. 1884 in Wiesbaden. Komponist, Musikschriftsteller, Musiklehrer.

Ehrlich, Christ. Friedr., geb. 7. 5. 1808 in Magdeburg, gest. 31. 3. 1887. Kgl. preußischer Musikdirektor, Komponist. Opern, Orgel-, Klavierwerke, Lieder und anderes.

E

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Ehrlich, Heinrich, s. T. d. G.

Eichberg, Julius, geb. 13. 6. 1824 in Düsseldorf, gest. 17. 2. 1893 in Boston als Musikdirektor. Violinist und Komponist. (Violinwerke, Operetten u. a.)

Eichberg, Oskar, geb. 21. 1. 1845 in Berlin, gest. 13. 1. 1898 daselbst. War Direktor einer Musikschule, Gesanglehrer, Musikreferent, Dirigent. Als Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung" trat E. mit Energie für die Wagnersche Kunst ein. Komponierte Chöre, Lieder, Klavierstücke 2c.

Eichberg, Richard J. (Bruder des vorigen), geb. 13. 5. 1825 in Berlin. Pianist, Komponist und Klavierlehrer.

Eichhorn, Herm. Ludwig, Dr., geb. 30. 10. 1847 in Breslau, lebt in München. Musikwissenschaftlicher Schriftsteller. Komponierte Opern, ein Stabat mater, Solostücke für Blech-Blasinstrumente, für Klavier, sowie Lieder.

Eichhorn, Gebr. Ernst und Eduard, geb. 30. 4. 1822 u. 17. 10. 1823. Ernst starb 16. 6. 1844, Eduard starb 1897 in Coburg als Hofkonzertmeister. Violinspieler (Wunderkinder); später waren beide an der Coburger Hofkapelle angestellt.

Eisfeld, Theodor, geb. 11. 4. 1816 in Wolfenbüttel, gest. 2. 9. 1882 in Wiesbaden. Pianist, Violinist, Theoretiker. War als Dirigent in Wiesbaden (Hofkapellmeister), Paris, New-York thätig.

Eisner, Karl, geb. 19. 6. 1802 in Pulsnitz. Seit 1848 in Dresden. Hornvirtuos, Komponist für sein Instrument. Schrieb auch Orchesterwerke.

Eitner, Rob., geb. 22. 10. 1832 in Breslau, lebt in Templin in der Uckermark. Verdienter Musikforscher, Redakteur der „Monatshefte für Musikgeschichte", Komponist.

Elewijst, Xavier Victor (Chevalier van), geb. 24. 4. 1825 in Ixelles bei Brüssel, gest. 25. 4. 1888 in Tirlemont. Musikschriftsteller, Kapellmeister. Gab Motetten, Orchesterwerke 2c. heraus.

Ella, John, geb. 19. 12. 1802 in Thirsk (York), gest. 2. 10. 1888 in London. Violinist und verdienter Dirigent.

Ellerton, John Lodge, geb. 11. 1. 1807 in Chester County, gest. 10. 1. 1873 in London. Komponist einer Anzahl Opern, Symphonien, Messen, Streichquartette, Kammermusik- und Vokalwerke 2c.

Elsner, Jos. Xaver, geb. 1. 6. 1769 in Grottkau (Schlesien), gest. in Warschau 18. 4. 1854. Kirchen- und Opernkomponist, Theater-Kapellmeister, Direktor und Gründer d. Konservatoriums in Warschau.

Elterlein, Ernst von (eigentlich Ernst Gottschalb), geb. 19. 10. 1826 in Elterlein, lebt als Gerichtsrat in Waldheim. Jurist. Schrieb eine populär-ästhetische Analyse der Beethovenschen Sonaten.

Elwart, Antoine Elie, geb. 18. 11. 1808 in Paris, gest. 14. 10. 1877 daselbst. War viele Jahre Lehrer der Harmonielehre am Konservatorium in Paris. Komponist, Theoretiker und Musikschriftsteller.

Emmerich, Rob., geb. 23. 7. 1836 in Hanau, gest. 17. 7. 1891 in Baden-Baden. Dirigent und Komponist (Opern, Symphonien, Cantaten, Lieder u. a.).

Encke, Heinrich, geb. 1811 in Neustadt (Bayern), gest. 31. 12. 1859 in Leipzig. Pianist. Schrieb instruktive Klavierstücke und verfaßte Arrangements klassischer Musikwerke.

Enckhausen, Heinr. Fried., geb. 25. 8. 1799 in Celle, gest. 15. 1. 1885 in Hannover als Hofpianist und Schloßorganist. Komponist von Orchester- und Klaviersachen, kirchlichen Werken u. a.

Engel, David Herm., geb. 22. 1. 1816 in Neuruppin, gest. 3. 5. 1877 als Musikdirektor und Domorganist in Merseburg. Komponierte Orgel- und Klavierstücke, ein Oratorium, eine komische Oper, Motetten 2c. Veröffentlichte Schriften über Musik.

Engel, Gustav, Prof., geb. 29. 10. 1829 in Königsberg, gest. 19. 7. 1895 in Berlin. Sänger, Gesanglehrer, Musikreferent, musikwissenschaftlicher Schriftsteller.

Engel, Carl, geb. 6. 7. 1818 in Thiedenwiese (Hannover), gest. 1882 in London. Musikhistoriker.

Engelsberg, E. S. (Ministerialrat Dr. E. Schön), geb. 1825 in Engelsberg in österr. Oberschlesien, gest. 27. 5. 1879 in Wien. Komponist humoristischer Gesänge für Männerchöre 2c.

Enna, August, geb. 13. 5. 1860 in Nakskov (Insel Laaland, Dänemark), lebt in Kopenhagen. Komponist. Schrieb mehrere Opern („Die Hexe", „Kleopatra", „Aucassin und Nicolet", „Lamia"), Operetten, Orchestersuiten, Symphonien, Klavierstücke, Lieder u. a.

Epstein, Jul., geb. 14. 8. 1832 in Agram. Pianist, Professor am Konservatorium in Wien.

Erdmannsdörfer, M., s. T. d. G.

Erdmannsdörfer, P., s. T. d. G.

Erk, Ludwig Christian, Professor, geb. 6. 1. 1807 in Wetzlar, gest. 25. 11. 1883 in Berlin. Königl. Musikdirektor, Männergesangskomponist, Sammler von Volksliedern und Herausgeber von Schulliederbüchern.

Erkel, Franz, geb. 7. 11. 1810 in Gyula, Generalmusikdirektor in Pest, gest. 15. 6. 1893 daselbst. Kapellmeister, Komponist von ungarischen Opern, Liedern u. a.

Erkel, Alexander, Sohn des vorigen, geb. 1840 in Pest, gest. 10. 6. 1893 daselbst, Opernkomponist 2c.

Ernst II., August Carl Leopold Alex. Eduard, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, geb. 21. 6. 1818 in Coburg, gest. 22. 8. 1893 daselbst. Komponi.. von Opern 2c., Dichter.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Ernſt, Heinr. Wilh., geb. 1814 in Brünn, geſt. 8. 10. 1865 in Nizza. Berühmter Violinvirtuos und Komponiſt von Violinwerken. („Elegie", „Othello-phantaſie" u. anderes.)

Ernſt, Heinrich, ſ. T. d. G.

Eſchmann, Johann Carl, geb. 12. 4. 1826 in Winterthur, geſt. 27. 10. 1882 in Zürich. Klavierpädagoge. Herausgeber trefflicher Unterrichtswerke und eines „Wegweiſers durch die Klavierlitteratur".

Eſcudier, Gebrüder Marie u. Léon, geb. 1819 u. 1821, lebten in Paris. M. ſtarb 17. 4. 1880, L. 1. 6. 1881. Begründer muſikaliſcher Zeitungen. Herausg. von „Dictionnaire de musique theorique et historique" und anderer Schriften.

Eſlava, Miguel Hilario, geb. 21. 10. 1807 in Burlada b. Navarra, geſt. 23. 7. 1878 in Madrid. Bedeutender ſpaniſcher Komponiſt u. Muſikgelehrter. Seit 1844 Kapellmeiſter in Madrid. Schrieb Kirchenmuſiken, Opern, Orgelwerke, theoretiſche Schriften ꝛc.

Eſpagne, Franz, Dr., geb. 1828 in Münſter (Weſtfalen), geſt. 24. 5. 1878 in Berlin. Muſikdirektor, Kuſtos der muſikaliſchen Abteilung der kgl. Bibliothek in Berlin. War bei der Herausgabe von Vokalwerken Beethovens und Paleſtrinas durch Breitkopf & Härtel redaktionell thätig.

Eſſer, Heinr., geb. 15. 7. 1818 in Mannheim, geſt. 3. 6. 1872 in Salzburg als Hofkapellmeiſter a. D. der Wiener Oper. Komponierte Opern, Sinfonien, Suiten, Kammermuſikwerke, Männerchöre, Lieder u. anderes.

Eſſipoff, Annette, ſ. T. d. G.

Ett, Kaſpar, geb. 5. 1. 1788 in Erringen am Ammerſee (Bayern), geſt. 16. 5. 1847 in München. Organiſt der St. Michaels-Hofkirche in München. Kontrapunktiſt, Kirchenkomponiſt, Theoretiker.

Eugen, Herzog von Württemberg, geb. 8. 1. 1788 in Oels (Schleſien), geſt. 16. 9. 1857 daſelbſt. Veröffentlichte Lieder, Klavierwerke, Inſtrumentalſtücke, Opern.

Eule, C. D., geb. 1776, geſt. 1827 als Theater-Kapellmeiſter in ſeiner Vaterſtadt Hamburg. Einſtmals beliebter Opernkomponiſt. Veröffentlichte auch zahlreiche Klavierwerke.

Eulenburg, Philipp Graf zu, geb. 12. 2. 1847 in Königsberg. Deutſcher Botſchafter in Wien, Komponiſt u. Dichter (Skaldengeſänge, Roſenlieder u. a.).

Eulenſtein, Karl, geſt. 15. 1. 1890 in Cilli (Steiermark). Virtuos auf der Maultrommel.

Evers, Karl, geb. 8. 4. 1819 in Hamburg, geſt. 31. 12. 1875 in Wien. Pianiſt, Komponiſt von Klavierwerken.

Eybler, Joſ. von, geb. 8. 2. 1765 in Schwechat bei Wien, geſt. 24. 7. 1846 in Schönbrunn. Hofkapellmeiſter in Wien, Kirchenkomponiſt. Wurde 1834 geadelt.

Eyken, Joh. Alb. van, geb. 26. 4. 1822 in Amersfoort (Holland), geſt. 24. 9. 1868 in Elberfeld, wo er ſeit 1854 als Organiſt an der reformierten Kirche thätig war. Komponiſt und Orgelvirtuos.

Eyken, Gerhard Iſaak van (Bruder des vorigen), geb. 5. 5. 1832, lebt in Utrecht. Organiſt, Muſiklehrer.

Fabricius, Werner, geb. 10. 4. 1633 in Itzehoe, geſt. 9. 1. 1697 in Leipzig. Advokat, Kantor d. Thomaskirche in Leipzig u. Muſikdir. d Paulinerkirche. Komponiſt.

Fabricius, Johann Albert (Sohn des vorigen), geb. 11. 11. 1668 in Leipzig, geſt. 30. 4. 1736 in Hamburg. Bibliograph. Veröffentlichte Werke, die für den Muſikforſcher von Wichtigkeit ſind.

Faccio, Franco, geb. 8. 8. 1841 in Verona, geſt. 21. 7. 1891 in der Irrenanſtalt in Monza bei Mailand. Komponiſt, Dirigent, Lehrer am Konſervatorium in Mailand.

Fahrbach, Joſ., geb. 25. 8. 1804 in Wien, geſt. 7. 6. 1883 daſelbſt. Flöten- und Guitarren-Virtuoſe. Schrieb viele Flötenſtücke.

Fahrbach, Philipp, geb. 25. 10. 1815 in Wien, geſt. 31. 3. 1885 daſelbſt. Komponiſt zahlreicher Tänze und Märſche. Sein Sohn:

Fahrbach, Philipp jr., geb. 1843, geſt. 12. 2. 1894 in Wien. Tanzkomponiſt und Militärkapellmeiſter.

Faiſt, Immanuel Gottlob Friedrich von, Profeſſor Dr., geb. 13. 10. 1823 in Eßlingen, geſt. 5. 6. 1894 in Stuttgart. Orgelvirtuos, Theoretiker. War Lehrer für Orgelſpiel und Kompoſition am Konſervatorium in Stuttgart und von 1859 bis 1894 Direktor desſelben. Bedeutender Dirigent, Komponiſt (Kantaten, Motetten, Pſalmen [„Königshymne" nach Pſalm 21], Orgelſonaten u. a.). Der König von Württemberg verlieh F. den Perſonaladel.

Faltin, Richard Friedr., geb. 5. 1. 1835 in Danzig. Univerſitätsmuſikdirektor in Helſingfors. Dirigent. Bearbeitete finniſche Volksmuſik ꝛc.

Faminzin, Alex. Sergiewitſch, geb. 1841 in Kaluga (Rußl.), geſt. 6. 7. 1896 in Ligowo bei Petersburg. Komponiſt, Schriftſteller, Profeſſor am Konſervatorium in Petersburg.

Farinelli, Giuſeppe, geb. 7. 5. 1769 in Eſte bei Padua, geſt. 12. 12. 1836 in Trieſt. Kapellmeiſter. Produktiver Komponiſt von Opern (58), Meſſen u. a.

Farinelli, ſ. Broſchi.

Farmer, Thomas, lebte Ende des 17. Jahrhunderts, geſt. 1696. Engl. Komponiſt.

Farmer, John, geb. 16. 8. 1836 in Nottingham. Organiſt in London. Komponiſt.

Farrenc, Jaques Hippolyte Ariſtide, geb. 9. 4. 1794 in Marſeille, geſt. Januar 1865 in Paris. Flötiſt, Muſiklehrer, Muſikverleger, Muſikforſcher, Komponiſt von Flötenſtücken ꝛc.

Digitized by Google

Farrenc, Jeanne Louise (Gattin des vorigen), geb. 31. 5. 1804 in Paris, gest. 15. 9. 1875 daselbst. War beaabte Pianistin und Komponistin, Lehrerin des Klavierspiels am Pariser Konservatorium. Schrieb Symphonien, mehrfach preisgekrönte Kammermusikwerke u. a.

Fasch, Karl Fr. Christ., geb. 18. 11. 1736 in Zerbst, gest. 3. 8. 1800 als Dirigent der von ihm gegründeten Berliner Singakademie. Theoretiker und Komponist weniger kirchlicher Vokalwerke.

Faugues, Vincent. Kontrapunktist der niederländ. Schule im 15. Jahrhundert.

Faure, Jean Baptiste, geb 15. 1. 1830 in Moulins (Allier). Berühmter Baritonist an der großen Oper. Komponierte Lieder.

Fauré, Gabriel Urban, geb. 13. 5. 1845 in Pamiers (Ariège). Kapellmeister an Sainte Madeleine in Paris u. Professor für Komposition am Konservatorium daselbst. Komponierte Symphonien, Chor- und Kammermusikwerke, Solostücke für verschiedene Instrumente, Lieder u. a.

Faust, Carl, geb. 18. 2. 1825 in Neisse, gest. 12. 9. 1892 in Bad Kudowa. Militärkapellmeister in verschiedenen Regimentern, seit 1869 städt. Kapellmeister in Waldenburg, dann in Breslau. Komponierte Tänze, Märsche, eine Operette 2c.

Favarger, René, geb. 1815, gest. 11. 8. 1868 in Etretat. Pianist und Komponist leichter Salonmusik.

Fay, Amy, geb. 21. 5. 1844 in Bayon Gaula am Mississippi, lebt in Chicago. Pianistin, Schülerin von Liszt 2c., Schriftstellerin.

Federici, Vincenzo, geb. 1794 in Pesaro, gest. 26. 9. 1826 in Mailand. Italien. Opernkomponist.

Felchner, Gust. Ad., geb. 22. 1. 1832 in Rumehnen (Ostpr.), gest. 10. 5. 1896 als Universitätsmusikdirektor 2c. in Gießen. Trefflicher Dirigent.

Feltre, Alph. Clarke, Comte de, geb. 1806 in Paris, gest. 3. 12. 1850. Komponierte Opern, Klavierstücke, Lieder u. a.

Feo, Francesco, geb. um 1699, gest. um 1752 in Neapel. Berühmter Gesanglehrer, Kirchen- und Opernkomponist.

Ferdinand, Fried. Christ. Ludw., Prinz von Preußen (Prinz Louis Ferdinand), geb. 18. 11. 1772 in Friedrichsfelde bei Berlin, gest. 13. 10. 1806 in Saalfeld. Pianist und Komponist.

Ferrabosco, Domenico, päpstl. Kapellensän er, Madrigalienkomponist, lebte im 16. Jahrhundert. Etwa um dieselbe Zeit lebten auch: 1. Alfonso, 2. Constantino und 3. Alfonso (geb. um 1580 in Greenwich, vielleicht als Sohn des erstgenannten Alfonso) Ferrabosco als Musiker und Tonsetzer.

Ferrari, Benedetto, geb. 1597 in Reggio, gest. 1681 in Modena. Dichter und Opernkomponist.

Ferrari, Domenico, gest. 1780 in Paris. Violinvirtuose. Schrieb Violinsonaten.

Ferrari, Carlo, gest. 1789 in Parma. Cellist. Führte in Italien den Daumenaufsatz beim Cellospiel ein. Schrieb für sein Instrument.

Ferrari, Carlotta, geb. 27. 1. 1837 in Lodi. Komponistin. Schrieb Opern, kirchliche Werke, Lieder 2c. und dichtete auch.

Ferri, Baldassare, geb. 1610 in Perugia, gest. 1680 daselbst. Seiner Zeit berühmter Sänger (Kastrat).

Fesca, Friedr. Ernst, geb. 15. 2. 1789 in Magdeburg, gest. 24. 5. 1826 als Konzertmeister der Hofkapelle in Karlsruhe. Komponist und Violinist. Sein Sohn:

Fesca, Alexander Ernst, geb. 22. 5. 1820 in Karlsruhe, gest. 22. 2. 1849 in Braunschweig. Pianist und talentvoller Komponist (Opern, Klaviertrios, Lieder u. a.).

Festa, Constantio, geb. in Florenz, gest. 10. 4. 1545 in Rom. Komponist und bedeutender Kontrapunktist. Vorläufer des Palestrina.

Fétis, François Joseph, geb. 25. 3. 1784 in Mons, gest. 26. 3. 1871 in Brüssel als Direktor des Konservatoriums daselbst. Berühmter Musikgelehrter, Theoretiker, Schriftsteller, Kritiker und Komponist.

Fevin, Antonius de, lebte Ende des 15. Jahrhunderts und Anfang des 16. Jahrhunderts. Geschickter Kontrapunktist. Zeitgenosse Josquins.

Fibich, Zdenko, geb. 21. 12. 1850 in Seborschitz bei Tschaslau, lebt in Prag als Kompositionslehrer 2c. Hervorragender böhmischer Komponist. Schrieb fünf Opern, Ouvertüren, symph. Dichtungen, Streichquartette, Kammermusikwerke, viele Klavierstücke poetischen Inhalts u. a.

Fiby, Heinr., 15. 5. 1834 in Wien, lebt als Städt. Musikdirektor in Znaim (Mähren). Orchesterdirekt., Solovioliniſt, Komponiſt.

Fiedler, Max, s. T. d. G.

Field, John, geb. 16. 6. 1782 in Dublin, gest. 11. 1. 1837 in Moskau. Gefeierter Pianist und Komponist. Berühmt sind seine Nocturnen. Beachtung verdienten auch seine Klavierkonzerte.

Filippi, Filippo, geb. 13. 1. 1833 in Vicenza, gest. 25. 6. 1887 in Mailand. Musikreferent. Schrieb eine Reihe kritischer Aufsätze, worin er sich als Anhänger Wagners dokumentierte.

Filke, Max, geb. 5. 10. 1855 in Stäubendorf bei Leobschütz (Schlesien), lebt als Domkapellmeister und Vereinsdirigent in Breslau. Komponierte Vokalwerke u. a.

Finck, Heinr., deutscher Tonkünstler, lebte Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts (geb. in Sachsen). Bedeutender Kontrapunktiker und Komponist geistlicher und weltlicher Vokalmusik.

Finck, Hermann, Großneffe des vorigen, geb. 1527 in Pirna, gest. 1558 in Wittenberg. Komponist geistl. und weltlicher Musik, Musiktheoretiker.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Fink, Gottfr. Wilh., Dr., geb. 7. 3. 1783 in Sulza, gest. 27. 8. 1846 als Universitätsmusikdirektor in Leipzig. Redakteur einer Musikzeitung. Komponist, Musikschriftsteller.

Fink, Christian, Professor, geb. 9. 8. 1822 in Dettingen (Württemberg). Orgelvirtuos. Musikdirektor, Organist, Seminarmusiklehrer in Eßlingen. Komponist von Orgelsonaten, Klavierstücken, Vokalwerken u. a.

Fioravanti, Valentino, geb. um 1770 in Rom, gest. 16. 6. 1837 in Capua. Komponist von Opern und kirchlicher Musik. Letztere schrieb er als päpstlicher Kapellmeister in Rom.

Fioravanti, Vincenzo, Sohn des vorigen, geb. 1810, gest. 1877 in Neapel. Opernkomponist, wie sein Vater. Kirchenkapellmeister in Neapel.

Fiorillo, Ignazio, geb. 11. 5. 1715 in Neapel, gest. 1787 in Friglar (Kassel) als Kasseler Hofkapellmeister a. D. Komponierte Opern und kirchl. Werke.

Fiorillo, Federigo, Sohn des vorigen, geb. 1753 in Braunschweig, Todesjahr unbekannt, wahrscheinlich fällt es in die Zeit zwischen 1820—30. Lebte zuletzt in London. Violinvirtuos. Komponierte Sinfonien, Violinkompositionen, Etuden.

Fischer, Joh. Christ., geb. 1733 in Freiburg i. Br., gest. 29. 4. 1800. Oboevirtuose und Komponist für sein Instrument 2c.

Fischer, Joh. Abraham, Dr., geb. 1744 in London, gest. 1801 daselbst. Hervorragender Geiger, Komponist.

Fischer, Michael Gotthard, geb. 3. 6. 1778 in Alach bei Erfurt, gest. 12. 1. 1829 in Erfurt als Organist daselbst. Orgelvirtuos, Komponist.

Fischer, Karl Ludw., geb. 1816 in Kaiserslautern, gest. 15. 8. 1877 in Hannover, wo er Hofkapellmeister war. Violinist, Dirigent, Komponist von Männerchören u. a.

Fischer, Adolf, Professor, geb. 23. 6. 1827 in Uckermünde, gest. 8. 12. 1893. Hervorragender Organist, Direktor des Schles. Konservatoriums für Musik in Breslau, Komponist.

Fischer, Karl August, geb. 25. 7. 1828 in Ebersdorf bei Chemnitz, gest. 25. 12. 1892 in Dresden. Orgelvirtuos, Komponist.

Fischer, Franz, s. T. d. G.

Fischer, Adolphe, geb. 22. 11. 1847 in Brüssel, gest. 18. 8. 1891 in der Irrenanstalt daselbst. Violoncellvirtuose. Komponierte Solostücke für sein Instrument.

Fischhof, Jos., 4. 4. 1804 in Butschowitz (Mähren), gest. 28. 6. 1857 in Baden bei Wien. Klavierlehrer am Konservatorium Wien. Komponist von Klavierwerken 2c.

Fischhof, Robert, Neffe des vorigen, geb. 1858 in Wien. Klaviervirtuos, Professor am Konservatorium in Wien.

Fitzenhagen, Karl Fried. Wilhelm, geb. 15. 9. 1848 in Seesen (Braunschweig), gest. 13. 12. 1890 in Moskau. Violoncellvirtuos. Komponist trefflicher Cellosolostücke u. a. Werke.

Fleischer, Oskar, s. T. d. G.

Fleischer, Reinhold, geb. 12. 4. 1842 in Dahsau (Schles.). Organist, Dirigent der Singakademie und des Lehrergesangvereins in Görlitz, Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Flemming, Friedr. Ferd., geb. 28. 2. 1778 in Neuhausen (Sachsen), gest. 27. 5. 1813 in Berlin, prakt. Arzt. Komponist von Männerchören und Liedern.

Florimo, Francesco, geb. 1800 in San Giorgia Norgeto bei Reggio, gest 18. 12. 1888 in Neapel. Italien. Musikforscher und Komponist.

Flotow, Fr. Frhr. v., geb. 27. 4. 1812 auf dem Rittergut Teutendorf (Mecklenburg), gest. 24. 1. 1883 in Darmstadt. Opernkomponist. „Martha" und „Stradella" gehören noch heute zu den populärsten Repertoiropern.

Flügel, Gustav, geb. 2. 7. 1812 in Nienburg a. d. Saale, war von 1859 an Schloßorganist in Stettin. Kgl. Musikdirektor, Komponist. Sein Sohn:

Flügel, Ernst, geb. 31. 8. 1844 in Halle a. S., lebt als Kgl. Musikdirektor und Organist in Breslau. Komponist.

Förster, Ad. M., geb. 2. 2. 1854 in Pittsburg (Nordamerika), lebt daselbst als Dirigent 2c. Komponierte Orchester- und Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder u. a.

Förster, Josef, geb. 22. 2. 1833 zu Osojnitz (Böhmen), lebt in Prag als Organist, Dirigent und Lehrer für musikalische Komposition am Konservatorium. Komponist.

Förster, Alban, geb. 23. 10. 1849 in Reichenbach (Vogtland), Hofkapellmeister in Neustrelitz. Violinist (Konzertmeister) und Komponist. Schrieb Opern, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder 2c.

Folville, Juliette, geb. 6. 1. 1870 in Lüttich. Komponistin, Violinistin und Pianistin.

Fontana, Jules, geb. 1810 in Warschau, gest. 1869 in Paris. Pianist, Komponist von Salonstücken.

Forchhammer, Th., geb. 29. 7. 1847 in Schiers (Graubündten). Orgelvirtuose, Domorganist in Magdeburg, Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Ford, Thomas, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Gelehrter engl. Komponist. Schrieb Messen, Kanons u. a.

Forkel, Joh. Nic., Dr. phil., geb. 22. 2. 1749 in Meeder bei Koburg, gest. 17. 3. 1818 in Göttingen, wo er viele Jahre Universitätsmusikdirektor war. Bedeutender Theoretiker und Musikschriftsteller, Komponist.

Formes, Karl, geb. 7. 8. 1816 in Mühlheim a. Rh., gest. 15. 12. 1889 in

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

New York. Ausgezeichneter Bassist. Sein Bruder:

Formes, Theodor, geb. 24. 6. 1826 in Mühlheim a. Rhein, gest. 15. 10. 1874 in der Irrenanstalt Endenich bei Bonn. Errang als Tenorist große Erfolge.

Foroni, Giacopo, geb. 25. 7. 1825 in Verona, gest. 8. 9. 1858 in Stockholm, wo er Hofkapellmeister war. Komponist, Pianist.

Fouque, Pierre Octave, geb. 12. 11. 1844 in Pau (Niederpyrenäen), gest. April 1883 daselbst. Komponist und Musikschriftsteller.

Fränzl, Ferd., geb. 24. 5. 1770 in Schwetzingen, gest. Nov. 1833 in Mannheim als pens. bayerischer Hofkapellmeister. Violinist, Komponist (Violinkonzerte, Orchesterwerke u. a.).

Franchetti, Alberto, Baron, geb. 18. 9. 186⁰ in Turin. Komponierte Opern, Orchester- und Kammermusikwerke ꝛc.

Franchomme, Aug., geb. 10. 4. 1809 in Lille, gest. 21. 1. 1884 in Paris. Bedeutender Cellovirtuos und Komponist von Solostücken für sein Instrument.

Franck, Melchior, geb. um 1580 in Zittau, gest. 1639 als Hofkapellmeister in Koburg. Kirchenkomponist von enormer Produktivität.

Franck, Joh. Wolfgang, geb. 1641 in Hamburg, war daselbst Arzt, Opernkomponist und Kapellmeister. Er starb in Spanien.

Franck, Cäsar August, geb. 10. 12. 1822 in Lüttich, lebte seit 1843 in Paris als Organist und Lehrer am Konservatorium, gest. 8. 11. 1890. Bedeutender Komponist. Oratorien: „Ruth", „Les Béatitudes", 1 Symphonie in D moll, symph. Dichtungen, Klavierwerke mit Orchester, Klavier- und Violinsonaten, Kammermusikwerke, Lieder u. a. Franck findet erst in letzter Zeit die verdiente Anerkennung.

Franck, Josef (Bruder von Cäsar August), geb. 1820, lebte in Paris. Organist, Komponist. Schrieb Lehrbücher.

Franck, Eduard. Professor Dr., geb. 5. 10. 1817 in Breslau, gest. 5. 12. 1893 in Berlin. Pianist und K mponist (Symphonie, Kammermusik- u. Klavierwerke u. a.

Franco-Mendes, Gebrüder, der ältere Jakob, geb. 1812 in Amsterdam, Violoncellspieler, lebte in Paris; der jüngere Josef, geb. 1816, gest. 14. 10. 1841 in Amsterdam, war Violinvirtuos, Komponist von Streichquartetten u. a.

Frank, Ernst, geb. 7. 2. 1847 in München, 17. 8. 1889 in Ober-Döbling bei Wien. Hoforganist, Hofkapellmeister in Mannheim und Hannover, Komponist von Opern u. a.

Franke, Hermann, geb. 9. 2. 1834 in Neusalz a. O., ist seit 1869 Kantor an der Hauptkirche in Sorau. Kgl. Musikdirektor, Komponist, Musikpädagoge.

Franz, Robert, Dr., geb. 28. 6. 1815 in Halle, gest. 24. 10. 1892 daselbst. Bedeutender Liederkomponist, Dirigent. Bearbeiter Bachscher und Händelscher Werke ꝛc.

Franz, J. H. (auch B. Pelham), Pseudonym für Graf Bolko von Hochberg auf Rohnstock (Schlesien), geb. 23. 1. 1843 auf Schloß Fürstenstein, Generalintendant der Kgl. preuß. Hoftheater. Komponist von Opern, Symphonien. Graf H. rief 1876 die schlesischen Musikfeste ins Leben.

Freiberg, Otto, Professor, geb. 26. 4. 1846 in Naumburg a. S. Universitätsmusikdirektor und Dirigent mehrerer Gesangvereine in Göttingen. Schrieb Chöre.

Frescobaldi, Girolamo, geb. 9. 9. 1583 in Ferrara, gest. 2. 3. 1644 in Rom, wo er von 1608 bis kurz vor seinem Tode Organist an der Peterskirche war. Der größte Orgelvirtuos seiner Zeit, aber auch als Komponist für die Kunst von hoher Bedeutung.

Freudenberg, Karl Gottlieb, geb. 15. 1. 1797 in Trachenberg (Schlesien), gest. 13. 4. 1869 als Oberorganist an der St. Maria-Magdalenenkirche in Breslau. Komponist (Orgel- und Klavierstücke, Vokalkompositionen u. a.)

Freudenberg, Wilh., Prof., geb. 11. 3. 1838 in Raubacher-Hütte bei Neuwied, lebt in Berlin als Lehrer und Dirigent mehrerer Gesangvereine. Kapellmeister, Komponist (Opern, Orchesterwerke, Klavierstücke, Lieder u. a.)

Fricke, August Gottfr. Ludw., geb. 24. 8. 1829 in Braunschweig, gest. 27. 6. 1894 in Berlin. Ausgezeichneter Bühnensänger, Bassist, Kgl. Kammersänger.

Friedheim, Arthur, s. T. b. G.

Friedländer, Max, s. T. b. G.

Friedrich II. der Große, König v. Preußen, geb. 24. 1. 1712 in Berlin, gest. 17. 8. 1786 in Sanssouci. Eifriger Musikliebhaber, Flötist, Komponist von Flötensoli u. a.

Frimmel, Theodor, Dr., geb. 15. 12. 1853 in Amstetten (Niederösterreich). Kustos der k. k. Bibliothek und Dozent für Kunstgeschichte in Wien. Musikschriftsteller („Beethoven und Goethe", „Neue Beethoveniana" ꝛc.).

Fritze, Wilh., geb. 17. 2. 1842 in Bremen, gest. 7. 10. 1881 in Stuttgart. Pianist, Dirigent, Komponist (Symphonien, Oratorien, 1 Klavier- und 1 Violinkonzert, Vokalwerke u. a.).

Fritzsch, Ernst Wilh., geb. 24. 8. 1840 in Lützen, lebt in Leipzig. Redakteur des fortschrittlich gesinnten „Musikalischen Wochenblattes", Musikverleger.

Froberger, Joh. Jacob, geb. um 1605 in Halle, gest. 6. 5. 1667 in Héricourt als Musiklehrer der Herzogin Sibylla von Württemberg. Berühmter Organist und Komponist, Orgel- und Klavier-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

kompositionen ꝛc. F. war Schüler Frescobaldis in Rom.

Fröhlich, Josef, Dr., geb. 28. 5. 1780 in Würzburg, gest. 5. 1. 1862 daselbst. Professor an der Universität und Universitätsmusikdirektor, Komponist, Musikhistoriker, verfaßte Schulen für alle möglichen Instrumente.

Fromm, Emil, geb. 29. 1. 1835 in Spremberg (Niederlausitz), lebt in Flensburg als Dirigent und Musiklehrer. Organist, kgl. Musikdirektor, Komponist.

Früh, Armin Leberecht, geb. 15. 9. 1820 in Mühlhausen (Thüringen), gest. 8. 1. 1894 in Nordhausen. Musiklehrer, Komponist (Opern, Symphonien ꝛc.).

Fuchs, Georg Friedr., geb. 3. 12. 1752 in Mainz, gest. 9. 10. 1821 in Paris. Klarinettevirtuos, Komponist von Werken für Blasinstrumente.

Fuchs, Aloys, geb. 6. 6. 1799 in Raase (Oesterr.-Schlesien), gest. 20. 3. 1853 in Wien. Musikhistoriograph und Antiquar.

Fuchs, Carl, Dr. phil., (Dorius Joh.), geb. 22. 10. 1838 in Potsdam, lebt in Danzig als Musiklehrer und Musikreferent. Vorzüglicher Pianist und geistvoller Musikschriftsteller, Organist a. D.

Fuchs, Joh. Nepomuck, s. T. d. G.

Fuchs, Robert, s. T. d. G.

Fuchs, Albert, geb. 15. 2. 1858 in Basel, war bis 1898 Direktor des von W. Freudenberg gegründeten Konservatoriums in Wiesbaden. Komponist (Orchester-, Klavier-, Vokalwerke u. a.).

Füchs, Ferd. Karl, geb. 1811 in Wien, gest. 7. 1. 1848 daselbst. Komp. v. Opern.

Führer, Robert, geb. 2. 6. 1807 in Prag, gest. 28. 11. 1861 in Wien. Theoretiker und Kirchenkomponist (Messen ꝛc., Orgelwerke u. a.).

Fuentes, Don Pasquale, geb. in Albaida, gest. 1768 in Valenzia. Spanischer Kirchenkomponist.

Fumagalli, Adolfo, geb. 19. 10. 1828 in Inzago (Mailand), lebte in Paris, gest. 1856 in Florenz. Pianist, Salonkomponist.

Fürstenau, Caspar, geb. 28. 2. 1772 in Münster, gest. 11. 5. 1819 in Oldenburg. Flötist.

Fürstenau, Ant. Bernh., Sohn d. vorigen, geb. 20. 10. 1792 in Münster, gest. 18. 11. 1852 als Kammermusikus in Dresden. Flötenvirtuos, komponierte für sein Instrument. Dessen Sohn:

Fürstenau, Moritz, geb. 26. 7. 1824 in Dresden, gest. 25. 3. 1889 daselbst. Flötenvirtuos, Musikschriftsteller und Forscher.

Fux, Joh. Josef, geb. 1660 in Hirtenfeld (Steiermark), gest. 14. 2. 1741 in Wien. Kaiserl. Oberkapellmeister in Wien, Kontrapunktist, Theoretiker, Komponist kirchlicher und weltlicher Musikwerke.

Gabrieli, Andrea (gen. Andr. del Canareggio), geb. um 1510, gest. 1586 in Venedig. Kapellsänger, Organist, berühmter Komponist der venetianischen Schule.

Gabrieli, Giovanni (Neffe des vorigen), geb. 1557 in Venedig, gest. 1612 oder 13. 8. 1613. Organist der Markuskirche, Orgelvirtuos. Als Komponist ebenso bedeutend wie sein Oheim.

Gabrielsky, Joh. Wilh., geb. 27. 5. 1791 in Berlin, gest. 18. 9. 1846 in Berlin. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Gabrielsky, Julius (Bruder des vorigen), geb. 3. 12. 1806 in Berlin, gest. Mai 1878. Ebenfalls Flötenvirtuos.

Gabrilowitsch, Ossip, s. T. d. G.

Gade, Niels W., geb. 22. 2. 1817 in Kopenhagen, gest. 21. 12. 1890 daselbst als kgl. dänischer Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums ꝛc. G. ist nicht allein der bedeutendste dänische Komponist, sondern überhaupt einer der hervorragendsten Meister neben Mendelssohn und Schumann. Er schrieb 8 Symphonien, 5 Ouvertüren, 8 Chorwerke mit Soli und Orchester, Novelletten für Streichorchester, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder ꝛc.

Gadsby, Henry, geb. 15. 12. 1842 in London. Englischer Komponist. Schrieb Symphonien, Kantaten, Ouvertüren, Vokalwerke u. a.

Gährich, Wenzel, geb. 16. 9. 1794 in Zerchowitz (Böhmen), gest. 15. 9. 1864 in Berlin. Violinist, wurde später Ballettdirigent am kgl. Opernhaus. Komponierte Ballettmusiken, Opern, Symphonien u. a.

Gänsbacher, Joh. Bapt., geb. 8. 5. 1778 in Sterzing (Tyrol), gest. 13. 7. 1844 in Wien. War Kapellmeister am Stephansdom daselbst. Schrieb Kirchenwerke, Instrumental- und Vokalkompositionen.

Gafori, Gafurius Franchius, geb. 1451 in Lodi, gest. 1522 in Mailand, wo er als Chormeister am Dom thätig war. Bedeutender italienischer Theoretiker.

Gagliano, Marco di Zanobi da, geb. Ende des 16. Jahrh. in Gagliano, gest. 24. 2. 1642 als Kapellmeister der Lorenzkirche in Florenz. G. ist einer der ältesten Opernkomponisten, schrieb auch viele Kirchenwerke.

Galley, Jacq. Franç., geb. 8. 12. 1795 in Perpignan, gest. 1864 in Paris. Berühmter Hornvirtuos. Komponist für sein Instrument und Verfasser einer „Hornschule".

Gallenberg, Wenzel Rob. Graf v., geb. 28. 12. 1783 in Wien, gest. 13. 3. 1839 in Rom. Theaterdirektor und Ballettkomponist.

Galliard, Joh. Ernst, geb. 1687 in Celle, gest. 1749 in London als Kapellmeister. Komponierte Opern und vieles andere.

Gallus, Jacobus, auch Händl, Handl gen., geb. um 1550 in Krain, gest. 1591 in Prag als kaiserl. Kapellmeister. Bedeutender Kontrapunktist und Komponist von Messen, Motetten u. a.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Galuppi, Baldassare (gen. Buranello), geb. 1706, gest. 1784 in Venedig. Kapellmeister an der Markuskirche, später kaiserl. Kapellmeister in Petersburg. Kirchen- und Opernkomponist.

Gambini, Carlo Andrea, geb. 22. 10. 1819 in Genua, gest. 14. 2. 1865 daselbst. Komponierte Opern, kirchliche Werke u. a.

Gambole, Emanuele, lebt in Mailand. Musiktheoretiker. Machte einen Versuch der Reform unserer Notenschrift.

Gamucci, Baldassare, geb. 14. 2. 1822 in Florenz, gest. 8. 1. 1892 daselbst als Direktor d. kgl. Musikinstituts. Komponist.

Ganz, Moriz, geb. 13. 9. 1806 in Mainz, gest. 22. 1. 1868 in Berlin. Violoncellvirtuos, Komponist für sein Instrument 2c.

Ganz, Leopold, geb. 28. 11. 1810 in Mainz, gest. 15. 6. 1869 in Berlin. Violinvirtuos.

Garaudé, Alexis Adélaide Gabriel de, geb. 21. 3. 1779 in Nancy, gest. 23. 3. 1852. Professor für Gesang am Konservatorium in Paris. Schrieb Gesangstudien, eine Gesangschule, Lieder, Klaviersonaten u. a.

Garcia, Manuel del Populo Vicente, geb. 22. 1. 1775 in Sevilla, gest. 2. 6. 1832 in Paris. Berühmter Tenorist und Gesanglehrer, auch Opernkomponist.

Garcia, Manuel (Sohn des vorigen), geb. 1805 in Madrid, gest. 1879 in London. Hochangesehener Gesangslehrer, Erfinder des Kehlkopfspiegels, Verfasser einer Gesangschule 2c.

Garcia, Pauline (Viardot-Garcia), geb. 18. 7. 1821 in Paris, wo sie noch lebt. Komponistin von Liedern, Operetten 2c. Gefeierte Sängerin.

Garcin, Jules Auguste, geb. 11. 7. 1830 in Bourges, gest. 10. 10. 1896 in Paris. Violinvirtuose, Komponist, war Professor am Konservatorium und Dirigent der Konservatoriumskonzerte.

Garibaldi, Giuseppe, geb. 1820 in Italien. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument. Schrieb auch Opern.

Garnier, François Joseph, geb. 1769 in Lauris (Vaucluse), gest. 1825 daselbst. Berühmter Oboist. Veröffentl. Konzerte 2c. für sein Instrument, sowie eine Oboeschule.

Garret, Georg Mursell, Dr., geb. 1834 in Winchester, gest. 8. 4. 1897 in Cambridge. Universitätsorganist und Komponist.

Gaspari, Gaetano, geb. 14. 8. 1807 in Bologna, gest. 31. 3. 1881 dortselbst. War bis 1866 Kapellmeister an San Petronio. Musikgeschichtsforscher. Komponist von Kirchenmusiken.

Gasparini, Francesco, geb. 1668 in Lucca, gest. als Kapellmeister von St. Laterano in Rom im April 1737. Kirchen- und Opernkomponist, Lehrer.

Gasperini, A. de, gest. 21. 4. 1868 in Paris. Arzt, Musikkritiker und begeisterter Wagnerianer.

Gassier, Edouard, geb. 1822 in Paris, gest. 18. 12. 1871 in Havanna. Franz. Opernsänger. Feierte gemeinsam mit seiner Gattin:

Gassier, Josefa (geb. Fernandez), geb. 1821 in Bilbao, gest. 3. 10. 1866 in Madrid, an den größten europäischen und amerikanischen Bühnen Triumphe.

Gaßmann. Florian Leop., geb. 4. 5. 1723 in Brüx (Böhmen), gest. 21. 1. 1774 in Wien, wo er Hofkapellmeister war. Opern- und Kirchenkomponist.

Gassner, Ferd. Simon, Dr., geb. 6. 1. 1798 in Wien, gest. 25. 2. 1851 als Hofmusikdirektor in Karlsruhe. Violinist und Komponist. Schrieb theoretische und pädagogische Werke, sowie ein Universallexikon der Tonkunst (nach Schilling).

Gastinel, Léon, geb. 15. 8. 1823 in Villers-les-pots, Depart. Côte d'Or. Französischer Komponist. Schrieb Symphonien, Oratorien, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Opern u. a.

Gastoldi, Giovanni Giacomo, geb. Mitte des 16. Jahrhunderts in Caravaggio, gest. 1622. Kirchenkapellmeister, Kontrapunktist und Komponist vieler kirchlicher und weltlicher Vokalwerke.

Gatayes, Guillaume P. Ant., geb. 20. 12. 1774, gest. 20. 10. 1846 in Paris. War Virtuose auf der Guitarre und Harfe. Schrieb viele Musikstücke für diese Instrumente, auch mehrere Schulen.

Gatayes, Josef Léon, geb. 25. 12. 1805, gest. 1. 2. 1877 in Paris. Ebenfalls Harfenvirtuose und Komponist für Harfe.

Gathy, Aug., geb. 14. 5. 1800 in Lüttich, gest. 8. 4. 1858 in Paris. Musikalischer Kritiker. Schrieb ein Musiklexikon. (3. Auflage 1873 von Reißmann).

Gaudy, Josef, geb. 17. 3. 1851 in Lankowitz (Steiermark), lebt als Vereinsdirigent und Musiklehrer in Graz. Komponist von Klavierstücken, Lieder, Chören 2c.

Gaultier, Denis, geb. Anfangs des 17. Jahrhunderts in Marseille, gest. 1664 in Paris. Virtuose auf der Laute. Komponist für sein Instrument.

Gautier, Jean François Eugène, geb. 27. 2. 1822 in Baugirard bei Paris, gest. 3. 4. 1878 in Paris. War Theaterkapellmeister, Lehrer am Konservatorium, Organist, Kritiker und Komponist einer Anzahl komischer Opern 2c.

Gaveaux, Pierre, geb. 1761 in Béziers, gest. 5. 2. 1825 in Paris in einer Irrenanstalt. Bedeutender Tenorist und dramatischer Komponist, schrieb 33 Opern und Operetten.

Gaviniés, Pierre, geb. 26. 5. 1726 in Bordeaux, gest. 19. 9. 1800 in Paris. Bedeutender Violinvirtuose, Lehrer am Konservatorium in Paris. Schrieb Etüden, Konzerte und Sonaten für Violine 2c.

Gaztambide, Joaquin, geb. 7. 2. 1823 in Tudela (Navarra), gest. 25. 3. 1870 in Madrid als Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium. Dirigent u. Operettenkomponist.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Gazzaniga, Giuseppe, geb. 1743 in Verona, gest. 1819 in Crema. Kapellmeister, Opernkomponist. Schrieb später als Kapellmeister der Kathedrale zu Cremona auch Kirchenmusik.

Gebauer, Franz Xaver, geb. 1784 in Eckersdorf (Grafschaft Glatz), gest. 13. 12. 1822 in Wien. Chordirektor an der Augustiner Hofpfarrkirche in Wien, Gründer der concerts spirituels. Veröffentlichte Lieder und Chöre.

Gebel, Georg, geb. 25. 10. 1709 in Brieg (Schlesien), gest. 24. 9. 1752 in Rudolstadt als fürstlicher Konzert- und Kapellmeister. Komponierte 100 Symphonien, 12 Opern und eine Menge Kirchenmusiken und Instrumentalstücke 2c.

Gebel, Franz Xaver, geb. 1787 in Fürstenau bei Breslau, gest. 1843 in Moskau. Kapellmeister, Klavierlehrer, Komponist von Opern, Ouvertüren, Symphonien, Kammermusikwerken, Klavierstücken u. a.

Gebhardi, Ludw. Ernst, geb. 1787 in Nottleben (Thüringen), gest. 4. 9. 1862 in Erfurt als Organist und Musiklehrer am Seminar daselbst. Orgelvirtuos. Schrieb eine Generalbaßschule, eine Orgelschule, Orgelstücke 2c.

Geißler, Paul, s. T. d. G.

Geißler, Karl, geb. 28. 4. 1802 in Mulda (Sachsen), gest. 13. 4. 1869 als Organist in Bad Elster. Komponierte Klavier- und Orgelstücke, kleinere Kirchenvokalsachen 2c.

Gelinek, Joh., Abbé, geb. 3. 12. 1758 in Selcz (Böhmen), lebte in Wien wo er am 13. 4. 1825 starb. S. G. beliebter Variationenkomponist.

Geminiani, Francesco, geb. 1680 in Lucca, gest. 17. 9. 1762 in Dublin. Violinvirtuos, Komponist vieler Werke für Violine 2c. und Musikschriftsteller.

Genast, Eduard Franz, geb. 15. 7. 1797 in Weimar, gest. 4. 8. 1866 in Wiesbaden. Baritonist, später Schauspieler, komponierte Lieder und zwei Opern. Gab seine Memoiren: „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers" heraus.

Genée, Richard, geb. 7. 2. 1823 in Danzig, gest. 11. 6. 1895 in Baden bei Wien. Theaterkapellmeister, Komponist von komischen Opern und Operetten, Männerchören, Liedern u. a. Genée dichtete die Texte zu seinen Bühnenwerken selbst und versorgte auch andre Komponisten (Strauß, Suppé 2c.) mit Librettis.

Generali, Pietro, geb. 4. 10. 1783 in Masserano (Piemont), gest. 3. 11. 1832 in Novara. Dirigent, Komponist von Opern und Kirchenmusik.

Genet, Eleazar (gen. il carpentrasso), geb. Ende des 15. Jahrhunderts, gest. 1532. Kontrapunktist und Kirchenkomponist.

Genß, Hermann, geb. 6. 1 1856 in Tilsit, Direktor des Konservatoriums des Westens und Dirigent 2c. in Berlin-Charlottenburg, Pianist u. Komponist.

Gerber, Ernst Ludw., geb. 29. 9. 1746 in Sondershausen, gest. 30. 6. 1819 als Hofsekretär daselbst. Schrieb ein Tonkünstlerlexikon, welches noch heute Wert besitzt.

Gerbert von Hornau, Martin, Fürstabt von St. Blasien (Schwarzwald), geb. 12. 8. 1720 in Horb a. N., gest. 13. 5. 1793 in St. Blasien. Musikforscher von Bedeutung.

Gerke, Otto, geb. 13. 7. 1807 in Lüneburg, gest. 28. 6. 1878 in Paderborn. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Gerlach, Theod. Heinr., geb. 25. 6. 1861 in Dresden. Kapellmeister und Komponist. Schrieb Chor-, Orchester- und Kammermusikwerke, Kantaten, Lieder u. a.

Germer, Heinr., geb. 30. 12. 1837 in Sommersdorf (Prov. Sachsen), lebt in Dresden als Musiklehrer. Pianist und Klavierpädagoge. Veröffentlichte eine Klavierschule, theoretisch-praktische Schriften, veranstaltete Ausgaben klassischer Klavierwerke 2c.

Gernsheim, Fr., s. T. d. G.

Gersbach, Josef, geb. 22. 12. 1787 in Sättingen, gest. 3. 12. 1830 als Seminarmusiklehrer in Karlsruhe, Liederkomponist, veröffentlichte Sammlungen von Liederbüchern 2c.

Gerster, Etelka, s. T. d. G.

Gervasoni, Carlo, geb. 4. 11. 1762 in Mailand, gest. 4. 6. 1819 daselbst. War Kirchenmusikdirektor in Borgo Taro, Mitglied der italienischen Akademie der Wissenschaften und Künste. Veröffentlichte theoretische Werke.

Gervinus, Georg Gottfr., geb. 20. 5. 1805 in Darmstadt, gest. 18. 3. 1871 in Heidelberg als Professor. Schrieb das Werk: „Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst."

Gesius, Bartholomäus, geb. um 1555 in Müncheberg bei Frankfurt a. O., gest. 1613 daselbst. Komponist und Theoretiker.

Gesualdo, Don Carlo, Fürst von Venosa. Geistreicher Musiker und Madrigalenkomponist. Seine Werke wurden 1585 und 1613 herausgegeben.

Gevaërt, François, s. T. d. G.

Geyer, Flodoard, Professor, geb. 1. 3. 1811 in Berlin, gest. 30. 4. 1872 daselbst. War Lehrer der Komposition am Sternschen Konservatorium, Musikschriftsteller, Musikreferent, Theoretiker und Komponist von Opern, Symphonien, Kirchenwerken, Liedern 2c. Nur weniges wurde veröffentlicht.

Gheyn, Matth. van den, geb. 7. 4. 1721 in Tirlemont (Brabant), gest. 22. 6. 1785 in Löwen. Organist und Orgelkomponist 2c.

Ghislanzoni, Antonio, geb. 25. 11. 1824 in Lecco (Italien). War zuerst Baritonist, später Musikschriftsteller, Kritiker und Librettist („Aida Verdi" 2c.).

Ghizzolo, Giovanni, Franziskanermönch, geb. in Brescia. Kirchenkapell-

Digitized by Google

meister und Komponist kirchlicher Vokalwerke, welche in den Jahren 1608—24 herausgegeben wurden.

Ghymers, Jules Eugène, geb. 16. 5. 1835 in Lüttich, Professor des Klavierspiels am Konservatorium daselbst. Musikreferent. Schrieb Klavierwerke 2c.

Ghys, Josef, geb. 1801 in Gent, gest. 22. 8. 1848 in Petersburg. Violinvirtuos und Komponist von Violinsolostücken 2c.

Giacomelli, geb. 1686 in Parma, gest. 1743 daselbst. S. Z. beliebter Opernkomponist.

Giardini, Felice de, geb. 1716 in Turin, gest. 1796 in Moskau. Berühmter Violinvirtuos und Komponist von Opern und Instrumentalwerken.

Gibbons, Orlando, geb. 1583 in Cambridge, gest. 1625 in Canterburg. Bedeutender englischer Komponist, Hoforganist. Sein Sohn:

Gibbons, Christof, geb. 1615 in London, gest. 20. 10. 1676, war Organist an der Westminster-Abtei.

Gide, Casimir, geb. 1798 oder 1804 in Paris, gest. 18. 2. 1868 daselbst. Opern- und Ballettkomponist.

Gilchrist, W. W., geb. 18. 1. 1846 in Jersey City (New Jersey). Organist und Dirigent in Philadelphia, Komponist.

Gillet, Ernst, geb. 13. 9. 1856 in Paris. Violoncellist und Salonkomponist. („Loin du bal" 2c.).

Gilson, Paul, geb. 15. 6. 1865 in Brüssel. Komponist. Kantaten („Sinai"), Opern, Chorwerke, die Symphonie „Das Meer" und andere größere Orchesterwerke 2c.

Giordani, Giuseppe (gen. Giordaniello), geb. 1744 in Neapel, gest. 1798 in Fermo als Kapellmeister der Kathedrale daselbst. Komponierte Opern, Oratorien, Kammermusikwerke, Violinkonzerte, Lieder u. a.

Giosa, Nicola de, geb. 5. 5. 1820 in Bari, gest. 7. 7. 1885 daselbst. Theaterkapellmeister und Opernkomponist. Schrieb auch Lieder und Kirchenmusiken.

Giovanelli, Ruggiero, geb. um 1560 in Velletri, gest. nach 1615. War Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister an St. Peter in Rom, Komponist vieler Kirchenwerke.

Giuliani, Mauro, geb. 1796 in Bologna, gest. 1820 in Wien. Guitarrevirtuos und Komponist für sein Instrument.

Gladstone, Francis Edward, geb. 2. 8. 1845 in Summertown bei Oxford, Organist in London, Komponist kirchlicher Werke.

Gläser, Franz, geb. 19. 4. 1798 in Obergeorgenthal (Böhmen), gest. 29. 8. 1861 in Kopenhagen, wo er Hofkapellmeister war. Opernkomponist („Des Adlers Horst", „Rattenfänger von Hameln") u. a.

Glarean, Heinr. (Henricus Loritus), geb. 1488 im Kanton Glarus, gest. 28. 3. 1563 in Freiburg in Breisgau. Der bedeutendste Musiktheoretiker seiner Zeit.

Glasenapp, Karl Friedr., geb. 3. 10. 1847 in Riga, wo er als Oberlehrer lebt. Schrieb eine bekannte Richard Wagner-Biographie.

Glazounow, Alexander, geb. 10. 8. 1865, lebt in Petersburg. Hervorragender russischer Komponist. Schrieb mehrere Symphonien (die 4. und 5. wurden auch in deutschen Konzertsälen mehrfach aufgeführt) und andere Orchesterwerke (Ouvertüren, Serenaden, Rhapsodien), Streichquartette, Cello- und, Klavierstücke 2c.

Gleich, Ferdinand, Professor, geb. 17. 12. 1816 in Erfurt, gest. 20. 5. 1898 in Wien. Komponist und Musikschriftsteller.

Gleitz, Karl, s. T. d. G.

Glinka, Michael Iwanowitsch, geb. 1. 6. 1803 in Nowospask (Rußland), (Gouvernement Smolensk), gest. 15. 2. 1857 auf einer Reise in Berlin. Glinka war kaiserlich russischer Hofkapellmeister 2c. Als Komponist ist er Schöpfer der national-russischen Oper („Das Leben für den Zaren", „Ruslar und Ludmilla"). Er schrieb außerdem Romanzen, Orchesterstücke („Kamarinskaja") 2c.

Glover, Howard, geb. 1819, gest. 27. 10. 1875 in New York. Englischer Opernkomponist, Musik- und Gesanglehrer.

Gluck, Christoph Willibald, Ritter von, geb. 2. 7. 1714 in Weidenwang (Oberpfalz), gest. 15. 11. 1787 in Wien. Reformator der Oper und Schöpfer des deutschen Musikdramas.

Gluth, Victor, geb. 6. 5. 1852 in Pilsen, Professor an der Akademie der Tonkunst in München. Komponist von Opern, Ouvertüren, symphonischen Dichtungen, Klavierstücken, Liedern u. a.

Gnecco, Francesco, geb. 1769 in Genua, gest. 1810 in Mailand. Italienischer Opernkomponist.

Gobatti, Stefano, geb. 5. 7. 1852 in Bergantino bei Venedig. Italienischer Opernkomponist.

Gobbaerts, Jean Louis, geb. 28. 9. 1835 in Antwerpen, gest. 28. 4. 1886 in Saint Gilles. Pianist, Komponist (pseudonym Streabbog), einer Anzahl Salonstücke für Klavier.

Gobbi, Henri, geb. 7. 6. 1842 in Budapest, wo er lebt. Pianist, Komponist von Klavierwerken 2c., Musikreferent.

Godard, Benjamin, geb. 18. 8. 1849 in Paris, gest. 10. 1. 1895 in Cannes. Namhafter franz. Komponist. Schrieb Symphonien (teils mit Soli und Chor), Opern, Kammermusikwerke, Konzerte für verschiedene Instrumente, Klavierstücke und anderes.

Goddard, Arabella, geb. 1840, lebt in London. Treffliche engl. Pianistin.

Godefroid, Felix, 24. 7. 1818 in Namur, gest. 1897. Harfenvirtuose und

Digitized by Google

Komponist für Harfe. Schrieb auch Salonstücke für Klavier und mehrere Opern.

Godfrey, Daniel, geb. 1822, lebt in London. Tanzkomponist.

Göhler, Georg, geb. 29. 6. 1874 in Zwickau i. S. Dirigent des Riedelvereins in Leipzig. Musikschriftsteller.

Goepfart, H. Chr., Prof., geb. 27. 11. 1835 in Weimar, gest. 6. 6. 1890 in Baltimore. Dirigent, Orgelspieler und Komponist.

Goepfart, Karl Eduard (Sohn des vorigen), geb. 8. 3. 1859 in Mönchenholzhausen bei Weimar. Kapellmeister und Komponist. (Opern, Orchester-, Klavierstücke 2c.)

Goepfart, Otto Ernst (Bruder des vorigen), geb. 31. 7. 1864 in Weimar, wo er als Stadtkantor und Musiklehrer lebt. Schrieb Vokalkompositionen.

Göpfert, Karl Andreas, geb. 16. 1. 1768 in Nimpar bei Würzburg, gest. 11. 4. 1818 als Hofmusikus in Meiningen. Klarinettenvirtuose und Komponist von Werken für Blasinstrumente 2c.

Götz, Herm., geb. 7. 12. 1840 in Königsberg, gest. 3. 12. 1876 in Hottingen bei Zürich. Organist, talentvoller Komponist. Schrieb die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung", eine zweite Oper „Francesca di Rimini" wurde von Ernst Frank nach G's Tode vollendet. Großen Beifall fand auch seine F-dur-Symphonie. Außerdem schrieb G. 1 Violinkonzert, 1 Klavierkonzert, 1 Chorwerk „Nänie" (Schiller), Kammermusikwerke, Lieder u. a.

Götze, Joh. Nik. Konr., geb. 11. 2. 1791 in Weimar, gest. 5. 12. 1861 als Großherzogl. Musikdirektor daselbst. Violinvirtuos und Komponist.

Götze, Franz Professor, geb. 10. 5. 1814 in Neustadt a. d. Orla, gest. 2. 4. 1888 in Leipzig. War zuerst Violinist, später Tenorist. Nachdem er die mehrere Jahre innegehabte Stellung als Gesanglehrer am Leipziger Konservatorium aufgegeben, lebte er als angesehener Privatgesanglehrer in L.

Götze, Auguste, geb. 27. 2. 1840 in Weimar. Kgl. sächsische Kammersängerin, Konzertsängerin und Gesanglehrerin in Leipzig.

Goetze, Karl, geb. 1836 in Weimar, gest. 14. 1. 1887 in Magdeburg. Kapellmeister und Komponist. (Opern, symph. Dichtungen für Orchester, Klavierstücke 2c.)

Götze, Heinr., geb. 7. 4. 1836 in Wartha, Schlesien. Seminarmusiklehrer in Ziegenhals. Kgl. Musikdirektor, Komponist, Musikschriftsteller auf pädagog. Gebiet.

Götze, Emil, s. T. d. G.

Goldmark, Carl, s. T. d. G.

Goldschmidt, Otto, geb. 21. 8. 1829 in Hamburg, lebt seit 1858 in London. Pianist, Komponist, Dirigent.

Goldschmidt, Adalbert v., s. T. d. G.

Goldschmidt, Hugo, Dr., geb. 19. 9. 1859 in Breslau. Direktor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin. Gesanglehrer u. Musikschriftsteller.

Gollmick, Karl, geb. 14. 3. 1796 in Dessau, gest. 3. 10. 1866 in Frankfurt a. M. Musiklehrer, Musikschriftsteller, Operntextdichter, Komponist von Klavierwerken, Liedern 2c.

Goltermann, Georg Ed., geb. 19. 8. 1824 in Hannover, gest. 29. 12. 1898 in Frankfurt a. M. Komponist und Violoncellvirtuos, Kapellmeister in Frankfurt a. M.

Goltermann, Joh. Aug. Jul., 15. 7. 1825 in Hamburg, gest. 4. 4. 1876 in Stuttgart. Violoncellvirtuos.

Gombert, Nikolaus, geb. Anfang d. 16. Jahrhunderts in Brügge. Todesjahr unbekannt. Kontrapunktist von Bedeutung.

Gomez, A. Carlos, geb. 11. 7. 1839 in Campinos (Brasilien), gest. 19. 5. 1896 in Para (Brasilien). Opernkomponist.

Gordigiani, Giovanni Batista, geb. 1793 in Mantua, gest. März 1871 in Prag. Gesanglehrer am Konservatorium Prag. Schrieb Kirchenmusik, Lieder. Opern u. a.

Gordigiani, Luigi, geb. 1806, gest. 1860 in Florenz. Lieder- und Opernkomponist. Gab toskanische Volkslieder heraus.

Goria, Adolf, geb. 21. 1. 1823 in Paris, gest. 6. 7. 1860 daselbst. Schrieb Salonstücke für Klavier.

Goß, John, geb. 27. 12. 1800 in Fareham (Hampshire), gest. 10. 5. 1880 in Brixton (London). Engl. Organist und Komponist. (Kirchenmusiken u. a.)

Gossec, François Joseph, geb. 17. 1. 1733 in Vergnies, gest. 16. 2. 1829 in Passy bei Paris. Dirigent, Komponist und Musikpädagoge. Mitbegründer des Pariser Konservatoriums, dessen Direktor G. bis 1815 war.

Gotthard, J. P., geb. 19. 1. 1839 in Drahanowitz (Mähren), lebt als Musik- und Gesanglehrer in Wien. Komponist.

Gottschalg, Alex. Wilh., geb. 14. 2. 1827 in Mechelrode (Weimar), lebt in Weimar. Kantor, Organist, Musikpädagog, Musikschriftsteller. Redakteur der Musikzeitschrift für Orgelbau 2c. „Urania" 2c.

Gottschalk, Louis Moritz, geb. 8. 5. 1829 in New-Orleans, gest. 18. 12. 1869 in Rio de Janeiro. Pianist und Komponist besserer Salonstücke.

Goudimel, Claude, geb. um 1500 in Besançon, wurde 24. 8. 1572 in Lyon als Hugenotte ermordet. Berühmter Komponist, ist der Lehrer Palestrinas und Begründer der römischen Komponistenschule.

Gounod, Félix Charles, geb. 17. 6. 1818 in Paris, gest. 18. 10. 1893 daselbst. Einer der bedeutendsten französischen Komponisten, dem vor allem seine Opern „Faust" und „Romeo und Julia" Weltruhm verschafften. G. war Mitglied der französischen Akademie und Kommandeur der Ehrenlegion.

Gouvy, Theod., s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Graben-Hoffmann (eigentlich Gustav Hoffmann), geb. 7. 3. 1820 in Bnin b. Posen. Opernsänger, populärer Liederkomponist, Gesanglehrer. Theoretischer Schriftsteller über Gesang.

Graedener, Karl G. P., geb. 14. 1. 1812 in Rostock, gest. 10. 6. 1883 in Hamburg. Komponist und Theoretiker.

Graedener, Hermann, s. T. d. G.

Grammann, Karl, geb. 3. 3. 1844 in Lübeck, gest. 30. 1. 1897 in Dresden. Komponist von Opern, Symphonien, Kammermusikwerken, Klavierstücken u. a.

Grandi, Alessandro de, gest. 1630 in Bergamo. Bedeutender ital. Kirchenkomponist der venezianischen Schule.

Grassini, Giuseppa, geb. 1775 in Varese, gest. 1850 in Mailand. Zu ihrer Zeit eine der bedeutendsten Altistinnen.

Graun, Karl Heinr., geb. 7. 5. 1701 in Wahrenbrück (Sachsen), gest. 8. 8. 1759 in Berlin. Hofsänger und Kapellmeister Friedrich des Großen. Komponist von (36) Opern 2c. Bekannt ist heute noch die Passionskantate „Der Tod Jesu".

Grazzini, Reginaldo, geb. 15. 10. 1848 in Florenz, Direktor des Liceo Benedetto Marcello in Venedig. Komponist (Kantaten, Messen, Symphonien, Opern 2c.)

Greef, Wilh., geb. 18. 10. 1809 in Kettwig a. d. Ruhr, gest. 12. 9. 1875 in Mörs. Organist, Gesanglehrer. Gab mit Erk Schulliederbücher u. dergl. heraus. Schrieb Chöre.

Greene, Maurice, geb. 1696 in London, gest. 1755 daselbst. Organist, Professor u. Dr. der Universität Cambridge. Schrieb Kirchenmusiken u. a.

Gregoir, Josef, geb. 18. 1. 1817, gest. 30. 10. 1876 in Brüssel. Pianist und Komponist von Klavierstücken u. a.

Gregoir, Eduard (Bruder des vorigen), geb. 7. 11. 1822 bei Antwerpen, gest. 28. 6. 1890 in Antwerpen, Berühmter Musikforscher, Komponist.

Gregor I., der Große, geb. 540, gest. 604. Papst, Reformator des römisch-katholischen Kirchengesanges.

Greith, Karl, geb. 28. 2. 1828 in Aarau. Kathol. Kirchenkomponist, Kapellmeister, Kritiker.

Grell, Eduard Aug., geb. 6. 11. 1800 in Berlin, gest. 10. 8. 1886 in Steglitz bei Berlin. Kgl. Prof. und Musikdirektor. War bis 1876 Dirigent der Singakademie. Komponist kirchlicher Werke. (16stimmige Messe.)

Grétry, André, Ernest Modeste, geb. 8. 2. 1741 in Lüttich, gest. 24. 9. 1813 in Montmorency bei Paris. Opernkomponist. („Richard Löwenherz" u. andere). Schrieb auch Kirchenmusiken, Symphonien u. a.

Greulich, Adolf, geb. 1819 in Posen, gest. 1868 in Moskau. Klavierlehrer und Komponist von Klavierstücken.

Greulich, Karl Wilh., geb. 13. 2. 1796 in Kunzendorf (Schlesien), gest. 1837 in Berlin. Musiklehrer u. Klavierkomp.

Grieg, Edw., s. T. d. G.

Griepenkerl, Wolfgang Robert, Dr., geb. 4. 5. 1810 in Hofwyl, gest. 17. 10. 1868 in Braunschweig. Musikschriftsteller fortschrittlicher Gesinnung.

Grill, Leo, geb. 24. 2. 1846 in Budapest. Lehrer für Theorie und Gesang am Leipziger Konservatorium. Komponierte Klavierstücke, Lieder, Chöre 2c.

Grimm, Louis Konst. Karl, geb. 17. 2. 1820 in Berlin, gest. 23. 5. 1882 als Mitglied der königl. Hofkapelle daselbst. Harfenvirtuose.

Grimm, Jul. Otto, Professor Dr., geb. 6. 3. 1827 in Pernau (Livland), Dirigent des Musikvereins und des Akad. Gesangvereins in Münster in Westfalen. Pianist und Komponist. Symphonien, Suiten in Kanonform für Streichorchester, Klavierstücke, Lieder u. a.

Grimmer, Christian Friedrich, geb. 6. 2. 1800 in Mulda b. Freiburg, gest. Juni 1850. Komponist von Liedern u. Balladen.

Grisar, Alb., geb. 26. 12. 1808 in Antwerpen, gest. 15. 6. 1869 in Asnières bei Paris. Opernkomponist.

Grisi, Giuditta (Gräfin v. Barni), geb. 28. 7. 1805 in Mailand, gest. 1. 5. 1840 in Robecco (Lombardei). Dramatische Sängerin.

Grisi, Guilia (Schwester der vorigen), geb. 28. 7. 1811 in Mailand, gest. 29. 11. 1869 in Berlin. War eine der größten dramatischen Gesangsvirtuosinnen.

Groos, Karl August, gest. 16. 2. 1789 in Saßmannshausen, gest. 20. 11. 1861 in Coblenz als Pfarrer, Regierungs- und Konsistorialrat. Liederkomponist.

Grosjean, Jean Romery, geb. 12. 1. 1815 in Rochesson (Vogesen), gest. 13. 2. 1888 in St. Dié. Organist. Herausgeber von Orgelstücken eigener und fremder Komposition.

Grove, Sir George, geb. 13. 8. 1820 in Clapham (Surrey). Engl. Musikschriftsteller. (Musiklexikon.)

Grünbaum, Joh. Christof, geb. 28. 10 1787 in Haslau b. Eger, gest. 10. 1. 1870 in Berlin. Tenorist, Gesangskomponist, Uebersetzer von Operntexten 2c.

Grünbaum, Therese (Gattin des vorigen), geb. 24. 8. 1791 in Wien. War einst gefeierte Sängerin.

Grünberg, Max, geb. 5. 12. 1852 in Berlin, lebt daselbst als Musiklehrer. Violinist, Hofkonzertmeister a. D.

Grünberger, Ludw., geb. 24. 4. 1839, gest. 12. 12. 1896 in Prag. Komponist.

Grünfeld, Alfred, s. T. d. G.

Grünfeld, Heinr., s. T. d. G.

Grützmacher, Fr., s. T. d. G.

Grützmacher, Leopold, geb. 4. 9. 1835, lebt in Weimar. Violoncellvirtuose, Komponist für sein Instrument.

Grützmacher, Friedrich jun., Violinvirtuose, lebt in Cöln als Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Grund, Fr. Wilh., geb. 7. 10. 1791 in Hamburg, gest. 24. 11. 1874 das. Dirigent, Komponist und gesuchter Lehrer.

Grunicke, Anton Franz, geb. 23. 1. 1841 in Falkenhain bei Zeitz, lebt in Berlin. Orgelvirtuos, Organist, Lehrer.

Grunsky, Karl, Dr., geb. 5. 8. 1871 in Schornbach (Württ.), lebt in Stuttgart. Pianist, Musikreferent, Musikschriftsteller.

Gudehus, Heinr., s. T. d. G.

Gürrlich, Jos. Augustin, geb. 1761 in Münsterberg (Schlesien), gest. 27. 6. 1817 in Berlin. Kontrabassist, avancierte zum Hofkapellmeister. Komponist von Opern, Balletten, Klavierstücke, Lieder 2c.

Guglielmo, Pietro, geb. 1727 in Massa-Carrara, gest. 19. 11. 1804 in Rom. Opernkomponist, Kapellmeister, Kirchenkomponist.

Guido von Arezzo (Aretinus), geb. 995 in Arezzo, nach neueren Forschungen um 1000 in der Umgegend von Paris, gest. angeblich 17. 5. 1050 als Prior des Kamaldulenserklosters in Avellano. Reformator der Notenschrift, machte sich auch durch seine Gesangsunterrichtsmethode berühmt.

Guilmant, Alexandre, s. T. d. G.

Guiraud, Ernest, geb. 23. 6. 1837 in New Orleans, gest. 6. 5. 1892 in Paris. War Lehrer der Harmonie und Komposition am Pariser Konservatorium. Komponierte Opern, Orchesterwerke u. a.

Gumbert, Ferd., geb. 21. 4. 1818 in Berlin, gest. 6. 4. 1896 daselbst. Komponist populärer Lieder und Singspiele, Musikreferent.

Gumpeltzhaimer, Adam, geb. 1559 in Trotzberg (Bayern), gest. 1625 in Augsburg. Tüchtiger Tonsetzer und Theoretiker.

Gumpert, Friedr. Adolf, geb. 27. 4. 1841 in Lichtenau (Thüringen), Mitglied des Gewandhausorchesters, Hornvirtuos und Lehrer am Konservatorium Leipzig. Veröffentlichte eine Hornschule u. a. für sein Instrument.

Gumprecht, Otto, Dr. jur., geb. 4. 4. 1823 in Erfurt, lebt in Berlin. Musikschriftsteller und Kritiker.

Gungl, Josef, geb. 1. 12. 1810 in Zsambeck (Ungarn), gest. 1. 2. 1889 in Weimar. Tanzkomponist, Orchesterdirigent, Violinspieler.

Gunz, Gustav, Dr. med., geb. 26. 10. 1831 in Gannersdorf (Oesterreich), gest. 12. 12. 1894 in Frankfurt a. M. Tenorist, Kgl. Kammersänger. War Lehrer des Gesanges am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Gura, Eugen, s. T. d. G.

Gurlitt, Cornelius, Professor, geb. 10. 2. 1820 in Altona, lebt daselbst. Komponist, Organist, Dirigent (Kgl. Musikdirektor).

Gusikow, Michael Josef, geb. 1809 in Szktow (Polen), gest. 21. 10. 1837 in Aachen. Virtuos auf der Holz- u. Strohfiedel.

G

Gyrowetz, Adalbert, geb. 19. 2. 1763 in Budweis, gest. 19. 3. 1850 als Hofkapellmeister in Wien. Komponist von Opern, Singspielen, Symphonien 2c.

H

Haan, Willem de, geb. 1849 in Rotterdam, lebt als Hofkapellmeister in Darmstadt. Komponist von Opern, Chorwerken mit Orchester, Männerchören, Klavierstücken 2c.

Haas, Katharina, geb. 29. 2. 1844 in Ottweiler (Rheinl.), lebt in Paderborn. Klavierlehrerin, Komponistin, Musikschriftstellerin. 1886—87 Redakteuse der „Musikalischen Jugendpost".

Habeneck, Franz Anton, geb. 1. 6. 1781 in Mézieres, gest. 8. 2. 1849 in Paris. Violinvirtuos und ausgezeichneter Dirigent, unter dessen Leitung die Konservatoriumskonzerte hohes Ansehen erlangten. Auch ist es Habenecks Verdienst, durch vortreffliche Aufführungen der Symphonien Beethovens das Verständnis für diese Meisterwerke in Paris geweckt zu haben.

Haberbier, Ernst, geb. 5. 10. 1813 in Königsberg, gest. 12. 3. 1869 in Bergen (Norwegen). Ausgezeichneter Pianist, Komponist von Klavierstücken u. Etüden

Haberl, Fr., s. T. d. G.

Habert, Joh. Evang., geb. 18. 10 1833 in Oberplan (Böhmen), gest. 1. 9. 1896 als Organist in Gmunden. Musikschriftsteller, Komponist (Messen, Offertorien, Orgelstücke u. a.).

Händel, Georg Friedr., geb. 23. 2. 1685 in Halle a. S., gest. 14. 4. 1759 in London.

Häser, Aug. Ferd., geb. 15. 10. 1779 in Leipzig, gest. 1. 11. 1844 als Theaterkapellmeister 2c. in Weimar. Komponist von Kirchen- und Orchesterwerken, Opern, Klavierstücken, Liedern und schrieb auch eine Gesangsschule.

Häßler, Joh. Wilh., geb. 29. 8. 1747 in Erfurt, gest. 29. 3. 1822 in Moskau. Komponist von Klavier- und Orgelstücken, Kapellmeister, Organist.

Hagemann, François Wilhelm, geb. 10. 9. 1827 in Zütphen. Kapellmeister und Organist, seit einigen Jahren in Batavia. Veröffentlichte Klavierwerke 2c.

Hagemann, Maurits Leonard, Bruder des vorigen, geb. 25. 9. 1829 in Zütphen. Direktor des städt. Konservatoriums in Leeuwarden. Musikdirektor und Komp.

Hagen, Theodor, geb. 15. 4. 1823 in Hamburg, gest. 21. 12. 1871 in New-York. Musikschriftsteller und Kritiker, Komponist von Klavierstücken, Liedern u. a.

Hagen, A. H., geb. 4. 9. 1851 in Bremen, ist seit 1883 Hofkapellmeister in Dresden. Violinist. Komponierte Opern und Orchesterwerke.

Hagen, Edmund von, geb. 10. 8. 1850 in Gieboldehausen (Hann.). Jurist, Wagner-Schriftsteller. Kompon. Opern 2c.

Digitized by Google

Hahn, Albert, geb. 29. 9. 1828 in Thorn, gest. 14. 7. 1880 in Lindenau b. Leipzig. Musiklehrer, Musikschriftsteller, Redakt. der „Tonkunst". Veröffentlichte Kompositionen für Orchester, Klavier, Gesang ꝛc.

Hahn, Theodor, Dr. phil., geb. 8. 6. 1809 in Dobers (Schles.), gest. 21. 12. 1864 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Organist, Gesanglehrer, Komponist.

Hainl, François George, geb. 16. 11. 1807 in Issoire (Puy de Dôme), gest. 2. 6. 1873 in Paris. Violoncellist, Kapellmeister der Großen Oper in Paris ꝛc. Schrieb einige Cellostücke.

Hainzinger, Anton, geb. 14. 3. 1796 in Wilfersdorf (Lichtenstein), gest. 31. 12. 1869 in Wien als Gesanglehrer. Ausgezeichneter Bühnentenorist.

Halévy, Jacques Fromental Elie (eigentl. Heymann Levy), geb. 27. 5. 1799 in Paris, gest. 17. 3. 1862 in Nizza. Opernkomponist. („Die Jüdin", „Der Blitz" u.a.)

Halir, Carl, s. T. d. G.

Halir, Therese (geb. Zerbst), geb. 6. 11. 1859 in Berlin. Konzertsängerin.

Hallé, Charles, geb. 11. 4. 1819 in Hagen bei Barmen, gest. 25. 10. 1895 in Manchester. Ausgezeichneter Pianist, Lehrer und Orchesterdirigent. Erwarb sich durch die Hebung des Musiklebens in England große Verdienste.

Hallén, Andreas, geb. 22. 12. 1846 in Gotenburg. Hofkapellmeister in Stockholm. Komponist von Opern, Orchestersuiten, symphonische Dichtungen, Chorwerken u.a.

Haller, Michael, geb. 13. 1. 1840 in Neusalz, lebt als Organist und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Kirchenkomponist. Verfaßte Lehrbücher ꝛc.

Hallström, Ivar, geb. 1826 in Stockholm, wo er als Musiklehrer lebt. Komponist von Opern, Instrumentalsachen u. a.

Halm, August, geb. 26. 10. 1869 in Großaltdorf (Württ.), lebt in Stuttgart. Violinist, Komponist, Musikschriftsteller.

Hamel, Eduard, geb. 1811 in Hamburg, lebt daselbst als geschätzter Musiklehrer. Violinist, Musikreferent und Komponist. (Kammermusiken, Klavierstücke ꝛc.).

Hamerik, Asger, geb. 8. 4. 1843 in Kopenhagen, ist seit 1871 Direktor des Peabody-Instituts in Baltimore. Komponierte Kantaten, Symphonien, Chorwerke, Orchestersuiten, mehrere Opern u. a. 1890 erhob ihn der König von Dänemark in den Ritterstand.

Hamilton, James Alex., geb. 1785 in London, gest. 2. 8. 1845. Englischer Musiktheoretiker.

Hamm, Joh. Val., geb. 11. 5. 1811 in Winterhausen, gest. 21. 12. 1875 in Würzburg als Konzertmeister und Musikdirektor des Theaterorchesters, Violinist und Komponist von Tänzen, Märschen, Opern ꝛc.

Hamma, Benjamin, geb. 10. 10. 1831 in Dreißlingen (Württemberg). Musiklehrer, Organist, lebt in Amerika.

Hamma, Franz Xaver, geb. 6. 12. 1835 in Wehingen (Württemberg), ist Musiklehrer in Metz. Komponist von Vokalsachen, Verfasser von Schulliederbüchern.

Hammerschmidt, Andreas, geb. 1611 in Brüx (Böhmen), gest. 1675 in Zittau als Organist, hochbedeutender Kirchenkomponist.

Hampel, Hans, geb. 5. 10. 1822 in Prag, gest. 30. 8. 1884 daselbst. Pianist und Klavierkomponist.

Hand, Ferdinand Gotthelf, Dr., geb. 15. 2. 1786 in Plauen, gest. 14. 3. 1851 in Jena. Schrieb eine Aesthetik der Tonkunst.

Handrock, Julius, geb. 22. 6. 1830 in Naumburg a. S., gest. 1894 in Halle a. d. S. Klavierkomponist. Schrieb instruktive Werke.

Hanemann, Moritz, geb. 28. 2. 1808 in Löwenberg (Schlesien), gest. 7. 1. 1875 in Berlin. Violoncellist, Musikschriftsteller.

Hanisch, Josef, geb. 24. 3. 1812 in Regensburg, gest. 9. 10. 1892 daselbst als Domorganist ꝛc. Bedeutender Orgelspieler, Kirchenkomponist.

Hanke, Karl, geb. 1784 in Roßwalde, gest. 1835 in Hamburg als Musikdirektor, Lieder- und Opernkomponist, Kapellmeister.

Hansen, Gottfr. Matthison, geb. 6. 2. 1807 in Flensburg, gest. 7. 1. 1890 in Roskilde. Organist, Komponist. Sein Sohn:

Hansen, Gottfr. Matthison, Professor, geb. 1. 11. 1832 in Roskilde. Organist an der Trinitatiskirche in Kopenhagen, Komponist.

Hanslick, Ed., s. T. d. G.

Hanssens, Charles Louis Josef, geb. 4. 5. 1777 in Gent, gest. 6. 5. 1852 in Brüssel. Theaterkapellmeister, Komponist (Opern, Messen u. a.).

Hanssens, Charles Louis, der jüngere, geb. 12. 7. 1802 in Gent, gest. 8. 4. 1871 in Brüssel. Violoncellist, Kapellmeister und Komponist. (Opern, Symphonien, Ouvertüren, Konzerte für verschiedene Instrumente, Messen ꝛc.).

Harmston, John William, geb. 1823 in London, gest. 26. 8. 1881 in Lübeck, wo er seit 1848 als Musiklehrer thätig war. Schrieb Kompositionen für Klavier, Cello und Gesang.

Hartmann, Joh. Peter Emil, Professor Dr., geb. 14. 5. 1805 in Kopenhagen, Direktor des Konservatoriums daselbst. Hervorragender dänischer Komponist. Schrieb mehrere Opern, Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Chöre, Lieder u. a.

Hartmann, Emil, s. T. d. G.

Hartmann, Ludwig, geb. 1836 in Reuß, lebt in Dresden. Pianist, Komponist, Schriftsteller und Musikreferent.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Hartog, Eduard de, geb. 15. 8. 1828 in Amsterdam. Komponist (Opern, Orchesterwerke, Psalmen, Kammermusiken).

Hartog, Jaques, s. T. d. G.

Hartvigson, Frits, geb. 31. 5. 1841 in Grenaa (Jütland), lebt in London als Professor für Klavierspiel, Hofpianist der Prinzessin von Wales.

Hasler (Haßler), Hans Leo v., geb. 1564 in Nürnberg, gest. 1612 in Frankfurt a. M. Komponist, einer von den ersten, welche in Italien ausgebildet wurden. Schrieb viele geistliche und weltliche Werke, die zum großen Teil erhalten sind.

Hasse, J. A., geb. 25. 5. 1699 in Bergedorf bei Hamburg, gest. 16. 12. 1783 in Venedig. Einer der berühmtesten Opernkomponisten seiner Zeit, schrieb auch viele kirchliche Werke, Instrumentalstücke u. a.

Hasse, Faustina (geb. Bordoni), (des vorigen Gattin), geb. 1693 in Venedig, wo sie um 1780 starb, war eine gefeierte Sängerin.

Hasse, Gustav, geb. 4. 9. 1834 in Peitz (Brandenburg), gest. 31. 12. 1889 in Berlin als Musiklehrer, Liederkomponist.

Haßlinger-Hassinger, Johann v. (Johannes Hager), geb. 24. 2. 1822 in Wien, gest. 1877. Hofrat im k. k. Ministerium des Aeußern. Komponist von Kammermusikwerken, Opern u. a.

Hatton, J. Liptrot, geb. 20. 10. 1809 in Liverpool, gest. 20. 9. 1886 in Margate bei London. Komponist u. Kapellmeister.

Hauer, Carl H. E., geb. 25. 10. 1828 in Halberstadt, gest. 16. 3. 1892 in Berlin. Gesanglehrer, Organist, Komponist (Chöre, Lieder 2c.), kgl. Musikdirektor.

Hauer, Herm., geb. 18. 8. 1812 in Dardesheim b. Halberstadt, gest. 16. 8. 1888 in Berlin. Organist, Gesanglehrer, Komponist, Pädagog, kgl. Musikdirektor.

Hauk, Minnie, s. T. d. G.

Hauff, Joh. Christ., geb. 8. 9. 1811 in Frankfurt a. M., gest. 30. 4. 1891 daselbst. Theoretiker, Kontrapunktist, Komponist. Schrieb eine Kompositionslehre.

Haupt, Carl Aug., geb. 25. 8. 1810 in Kunern (Schlesien), gest. 4. 7. 1891 in Berlin. War Direktor des kgl. Instituts für Kirchenmusik 2c. Bedeutender Orgelvirtuos, kgl. Professor, hervorragender Lehrer.

Hauptmann, Moritz, geb. 13. 10. 1792 in Dresden, gest. 3. 1. 1868 in Leipzig als Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule, sowie als Lehrer am Konservatorium. Ausgezeichneter Theoretiker und Komponist.

Hauptner, Thuiskon, geb. 1825 in Berlin, gest. 9. 2. 1889 daselbst. War Theater-Kapellmeister an verschiedenen Orten, zuletzt Dirigent der Singakademie und Gesanglehrer in Potsdam. Komponierte Liederspiele, Operetten 2c.

H

Gab eine „Deutsche Gesangschule" heraus.

Hausegger, Fr. v., Dr., geb. 26. 4. 1837 in Wien, gest. 24. 2. 1899 in Graz. Advokat, Musikschriftsteller, Dozent d. Musikgeschichte an der Universität Graz.

Hausegger, Siegmund von (Sohn des vorigen), geb. 1873 in Graz, lebt in seiner Vaterstadt. Dirigent und Komponist. Schrieb die Oper „Zinnober" (München 1898), für Orchester eine „Dionysische Phantasie", eine Messe, Lieder u. anderes.

Hauser, Franz, geb. 1794 bei Prag, gest. 14. 8. 1870 in Freiburg i. Br. Opernbaritonist, Gesanglehrer, Direktor des Konservatoriums in München. Gab eine „Gesanglehre für Lehrende u. Lernende" heraus.

Hauser, Miska, geb. 1822 in Preßburg, gest. 8. 12. 1887 in Wien. Violinvirtuos, Komponist für sein Instrument, Schriftsteller.

Hausmann, Rob., s. T. d. G.

Hawkins, John, geb. 30. 3. 1719 in London, gest. 21. 5. 1789. Advokat und Musikschriftsteller.

Haydn, Josef, geb. 31. 3. 1732 in Rohrau (Oesterr.), gest. 31. 5. 1809 in Wien.

Haydn, Joh. Michael (Bruder des vorigen), geb. 14. 9. 1737 in Rohrau, gest. 10. 8. 1806 in Salzburg. Komponist. Erzbischöflich. Musikdirektor in Salzburg.

Hayes, Ph., Dr., geb. 1738 in Oxford, gest. 27. 3. 1797 in London. Komponist.

Heap, Charles Swinnerton, Dr. mus., geb. 1847 in Birmingham, wo er als Dirigent und Pianist thätig ist. Komponist.

Hebenstreit, Pantalon, geb. 1669 in Eisleben, gest. 15. 11. 1760 in Dresden. Hofkapellndirektor in Dresden, Virtuos auf der Gambe. Erfinder des sog. „Pantalon", eines verbesserten Hackbretts, aus dem Schröter das Pianoforte entwickelte.

Heckmann, Rob., geb. 3. 11. 1848 in Mannheim, gest. 29. 11. 1891 in Glasgow auf einer Konzertreise. Violinvirtuos, Konzertmeister in Cöln und Bremen und Leiter eines Quartetts.

Hédouin, Pierre, geb. 28. 7. 1789 in Boulogne, gest im Dezember 1868 in Paris. Advokat und Musikschriftsteller, Verfasser von Opern- und Liedertexten, Komponist von Romanzen.

Heermann, Hugo, s. T. d. G.

Hegar, Fried., s. T. d. G.

Hegar, Emil, geb. 3. 1. 1843 in Basel. War Violoncellist und Lehrer dieses Instruments am Konservatorium in Leipzig, ist jetzt Gesanglehrer in Basel.

Hegner, Otto, geb. 18. 11. 1876 in Basel, lebt daselbst. Klaviervirtuos. Seine Schwester:

Hegner, Anna, ist eine talentvolle Violinistin.

H

Heidingsfeld, Ludw., geb. 24. 3. 1854 in Jauer. Komponist und Dirigent

Digitized by Google

Heinemeyer, Christ., geb. 1796 in Celle. Flötenvirtuos. Schrieb Konzertkompositionen für Flöte. Sein Sohn:

Heinemeyer, Ernst Wilh., geb. 25. 2. 1827 in Hannover, gest. 12. 2. 1869 in Wien. Flötenvirtuos. Schrieb Flötenkompositionen.

Heinichen, Joh. David, geb. 17. 4. 1683 bei Weißenfels, gest. 1729 in Dresden. Komponierte Opern, Messen u. a. Vortrefflicher Kontrapunktist. Schrieb eine Generalbaßschule.

Heinrichs, Anton Philipp, geb. 11. 8. 1781 in Prag, gest. 3. 5. 1861 in New-York. Pianist, Violinist, Komponist.

Heintz, Albert, geb. 21. 3. 1822 in Eberswalde, Organist an der Petrikirche in Berlin. Komponist von Liedern, Klavierstücken ꝛc. Schrieb Abhandlungen über Wagnersche Musikdramen und gab Paraphrasen über Themen aus denselben heraus.

Heinze, Gustav Adolf, s. T. d. G.

Heinze-Magnus, Sarah, geb. 1839 in Stockholm. Klaviervirtuosin, lebt seit 1890 in Dresden.

Heise, Peter Arnold, geb. 11. 2. 1830 in Kopenhagen, gest. 12. 9. 1879 daselbst. Komponist von Liedern, hatte auch mit zwei Opern Erfolg.

Heiser, Wilh., geb. 15. 4. 1816 in Berlin, gest. 9. 9. 1897 in Friedenau bei Berlin. Opernsänger, Gesanglehrer, Musikdirigent, Komponist populärer Lieder.

Heller, Stephen, geb. 15. 5. 1814 in Pest, gest. 15. 1. 1888 in Paris, wo er von 1838 an lebte. Klaviervirtuos und einer der beachtenswertesten Komponisten für sein Instrument.

Hellmesberger, Georg (Vater), geb. 24. 4. 1800 in Wien, gest. 16. 8. 1873 in Neuwaldegg bei Wien. Violinvirtuos, Lehrer am Konservatorium, Dirigent der Hofoper. Komponierte für Violine u. s. w. Sein Sohn:

Hellmesberger, Josef (Vater), s. T. d. G.

Hellmesberger, Georg (Sohn), geb. 1830, gest. 12. 11. 1852 in Hannover als Konzertmeister. Komponist von Opern u. a.

Hellmesberger, Josef, (Sohn), s. T. d. G.

Hellwig, Ludw. Carl Friedr., geb. 23. 7. 1773 in Kunersdorf, gest. 24. 11. 1838 in Berlin. Gesanglehrer, Domorganist, Komponist (Opern, kirchliche Werke, Chöre ꝛc.).

Helm, Theodor, Professor Dr., geb. 9. 4. 1843 in Wien, lebt daselbst als Musikschriftsteller und Referent.

Helmholtz, Hermann von, geb. 31. 8. 1821 in Potsdam, gest. 8. 9. 1894 in Charlottenburg. Physiker. Verfasser des berühmten Buches: „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik".

Henkel, Michael, geb. im Juni 1780 in Fulda, gest. 4. 3. 1851 daselbst als Musiklehrer u. Stadtkantor. Schrieb Orgelsachen ꝛc., gab ein Choralbuch heraus.

Henkel, Heinrich, Dr. (Sohn des vorigen), geb. 16. 2. 1822 in Fulda, gest. 10. 4. 1899 in Frankfurt a. M. als Direktor der dortigen Musikschule. Pianist, Komponist. Schrieb technische Uebungen fürs Klavier, 1 Klavierschule, Violinstücke und bethätigte sich als Musikschriftsteller. Kgl. Musikdirektor.

Hennes, Aloys, geb. 8. 9. 1827 in Aachen, gest. 8. 6. 1889 in Berlin. Verfasser der „Klavierunterrichtsbriefe" und verschiedener instruktiver Klavierstücke. Salonkompositionen.

Henning, Carl, geb. 23. 4. 1819 in Berlin, gest. 18. 4. 1873 daselbst. Organist, königl. Musikdirektor, Komponist. Sein Sohn:

Henning, Carl Rafael, Professor, geb. 4. 1. 1845 in Berlin, z. Z. Direktor einer Musikschule und des „Henningschen" Gesangvereins in Posen. Kgl. Musikdirektor, Komponist. Schrieb eine „Methodik des Schulgesangunterrichts", eine „Gesangschule" u. a.

Henschel, Georg, s. T. d. G.

Henschel, Lillian, s. T. d. G.

Hensel, Fanny, geb. 14. 11. 1805 in Hamburg, gest. 17. 5. 1847 in Berlin (Schwester von F. Mendelssohn-Bartholdy). Komponistin und Klavierspielerin.

Henselt, Adolf, geb. 12. 5. 1814 in Schwabach, gest. 10. 10. 1885 auf seinem Landsitze in Warmbrunn (Schles.). Klaviervirtuos und Komponist von Bedeutung. H. lebte von 1838 an fast immer in Petersburg, war kaiserl. russ. Kammervirtuos ꝛc. und wurde geadelt.

Hentschel, Ernst Jul., geb. 16. 7. 1804 in Zobel (Schles.), gest. 4. 8. 1875 als Seminarmusiklehrer in Weißenfels. Schrieb Choral- und Schulliederbücher und gründete die „Euterpe", Musikzeitschrift für Volksschullehrer. Kgl. Musikdirektor.

Hentschel, Theodor, geb. 28. 3. 1838 in Schirgiswalde (Lausitz), gest. 19. 12. 1892 in Hamburg, wo er als Theaterkapellmeister thätig war. Komponist von Opern, Liedern, Messen u. a.

Hepworth, George, geb. 1825 in Almondbury (Yorkshire), jetzt Organist am Dom in Schwerin. Komponierte Klavieretüden, Stücke für Violine und Orgel ꝛc. Sein Sohn:

Hepworth, William, geb. 1846 in Hamburg, ist Organist in Chemnitz. Gab Kompositionen für Klavier und Bearbeitungen heraus.

Herbeck, Joh. Ritter v., geb. 25. 12. 1831 in Wien, gest. 28. 10. 1877 daselbst. Ausgezeichneter Dirigent. Hofoperndirektor ꝛc. in Wien. Komponist von Symphonien, Kirchenwerken. Am bekanntesten sind seine Männerquartette.

Hering, Karl Gottl., geb. 25. 10. 1765 in Schandau (Sachsen), gest. 3. 1. 1853 als Seminarmusiklehrer ꝛc. in Zittau.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Musikpädagoge. Gab Klavier-, Violin-, Gesangschulen ꝛc. heraus.

Hering, Karl Ed., geb. 13. 6. 1809 in Oschatz, gest. 26. 11. 1879 in Bautzen als Organist und Seminarmusiklehrer. Komponist von Oratorien, Klavierstücken, Liedern u. a.

Hering, Karl Fr. Ad., geb. 2. 9. 1819 in Berlin, gest. 2. 2. 1889 in Burg bei Magdeburg. Violinist, kgl. Musikdirektor. Violinunterrichtswerke ꝛc.

Hermann, Friedrich, geb. 1. 2. 1828 in Frankfurt a. M., Professor für Violin- und Violaspiel ꝛc. am Konservatorium in Leipzig. Ausgezeichneter Lehrer. Herausgeber klassischer Werke für Streichinstrumente.

Hermstedt, Joh. Simon, geb. 29. 12. 1778 in Sangerhausen, gest. 10. 8. 1846 in Sondershausen als Hofkapellmeister. Hervorragender Klarinettenvirtuos. Komponierte für sein Instrument.

Hernandez, Pablo, geb. 25. 1. 1834 in Saragossa. War Organist in seiner Vaterstadt und später Lehrer am Konservatorium in Madrid. Schrieb Orgel-, Kirchen- und Orchesterwerke, auch einige Operetten.

Hérold, Ludw. Jos. Ferd., geb. 28. 1. 1791 in Paris, gest. 18. 1. 1833 daselbst. Opernkomponist („Zampa", „Zweikampf" u. andere).

Herrmann, Gottfried, geb. 15. 5. 1808 in Sondershausen, gest. 6. 6. 1878 in Lübeck als Stadtmusikdirektor u. Organist. Violinist, vorübergehend Hofkapellmeister in Sondershausen, Komponist (Opern, Symphonien, Ouvertüren, Violinkonzerte u. a.).

Hertel, Joh. Christ., geb. 1699 in Oettingen, gest. 1754 in Strelitz als herzogl. Konzertmeister. Gambenvirtuose. Schrieb Orchester- u. Kammermusikwerke, Violinsonaten ꝛc.

Hertel, Peter Ludw., geb. 21. 4. 1817 in Berlin, gest. 15. 6. 1899 daselbst. Kgl. Hofkomponist und Ballettdirigent am Opernhaus. Komponierte Ballette („Flick und Flock" u. a.).

Hertzberg, Rudolf von, geb. 6. 1. 1818 in Berlin, gest. 22. 11. 1893 daselbst. Kgl. Professor, Direktor des kgl. Domchors in Berlin.

Hervé (Florimond Rouger), geb. 30. 6. 1825 in Houdain bei Arras, gest. 4. 11. 1892 in Paris. Theaterdirektor, Kapellmeister und Komponist einer Anzahl Operetten ꝛc.

Herz, Heinr., geb. 6. 1. 1806 in Wien, gest. 5. 1. 1888 in Paris. Komponist und Klaviervirtuos, Lehrer am Konservatorium in Paris. Hatte später eine Klavierfabrik daselbst.

Herzog, Joh. Georg, Dr., geb. 6. 9. 1822 in Schmolz (Bayern), lebt in München. Orgelvirtuos. War Organist in München, Professor und Universitätsmusikdirektor in Erlangen ꝛc. Schrieb eine „Orgelschule", ein „Handbuch für Organisten", Orgelstücke ꝛc.

Herzogenberg, Heinr. v., s. T. d. G.

Hesse, Ad. Friedrich, geb. 30. 8. 1809 in Breslau, gest. 5. 8. 1863 als Organist daselbst. Bedeutender Orgelvirtuos, Dirigent. Komponierte Orgelwerke, Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a.

Hetsch, Louis, geb. 26. 4. 1806 in Stuttgart, gest. 28. 6. 1872 in Mannheim als Musikdirektor am Hoftheater. Violin- und Klaviervirtuos, Komponist.

Heuberger, Richard, s. T. d. G.

Heubner, Konrad Leonhard, geb. 1860 in Dresden, ist städtischer Musikdirektor und Direktor des Konservatoriums in Coblenz. Komponist von Ouvertüren, Streichquartetten, Violoncellstücken, Liedern u. a.

Heuschkel, Joh. Peter, geb. 4. 1. 1773 in Harres b. Eisfeld, gest. 1853 in Biebrich. Oboebläser, Organist, Pianist, Lehrer C. M. v. Webers. Schrieb Klavierunterrichtswerke.

Hey, Julius, Professor, geb. 29. 4. 1832 in Irmelhausen (Unterfranken), lebt in Berlin. Namhafter Gesanglehrer. Gab ein Werk „Deutscher Gesangunterricht" in 4 Bdn. heraus, welches im Sinne Wagners darauf angelegt ist, die Sänger im deutschnationalen Gesangstil auszubilden. H. komponierte Lieder, Duette ꝛc.

Heymann, Karl, geb. 6. 10. 1854 in Filehne (Posen). Klaviervirtuos, Komponist von Pianofortewerken.

Heyne, (auch Ayne, Hayne) von Ghizeghem, Mitte des 15. Jahrh. 1468 Kapellsänger am Hofe Karls des Kühnen von Burgund. Kontrapunktist.

Hiebendahl, Ludolf, gest. 14. 6. 1890. Oboevirtuos, Lehrer am Konservatorium in Dresden.

Hildach, Eugen, s. T. d. G.

Hildach, Anna, s. T. d. G.

Hilf, Arno, s. T. d. G.

Hill, Karl, geb. 9. 5. 1831 in Idstein (Nassau), gest. 12. 1. 1893 in der Heilanstalt Sachsenberg (Mecklbg.). Baritonist von Bedeutung, Bühnen- und Konzertsänger. Großherzogl. Mecklenburgischer Kammersänger.

Hill, Wilhelm, geb. 28. 3. 1888 zu Fulda, lebt in Frankfurt a. M. Pianist und Komponist. Schrieb Opern, veröffentlichte Violinsonaten, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder u. a.

Hille, Eduard, geb. 16. 5. 1822 in Wahlhausen (Hannover), gest. 18. 12. 1891 in Göttingen als Universitätsmusikdirektor. Komponist von Liedern, Chorgesängen ꝛc.

Hille, Gustav, geb. 31. 5. 1850 in Jerichow. Violinist, erster Violinlehrer an der Philadelphia Musical Akademy, Komponist (Konzerte, Sonaten, Suite ꝛc. für Violine u. a.).

Hiller, Johann Adam, geb. 25. 12. 1728 in Wendisch-Ossig b. Görlitz,

Digitized by Google

geft. 16. 6. 1804 in Leipzig. War Kantor an der Thomasschule, Leiter der Gewandhauskonzerte ꝛc. Ist Schöpfer der deutschkomischen Oper, Gründer einer Musikzeitung, Schriftsteller, Komponist auf den verschiedensten musikalischen Gebieten.

Hiller, Ferdinand von, geb. 24. 10. 1811 in Frankfurt a. M., geft. 11. 5. 1885 in Köln. War städtischer Kapellmeister und Konservatoriumsdirektor daselbst. Pianist, Komponist und Musikschriftsteller.

Hiller, Paul, geb. 16. 11. 1830 in Seifersdorf b. Liegnitz, Oberorganist an der Maria-Magdalenenkirche und Direktor eines Musikinstituts zu Breslau. Komponierte Orgel-, Klavier-, Vokalwerke u. a.

Hilpert, W. K. Fried., geb. 4. 3. 1841 in Nürnberg, geft. 6. 2. 1896 in München. Violoncellvirtuos, Lehrer am Konservatorium in München.

Himmel, Fr. Heinr., 20. 11. 1765 in Treuenbrietzen, geft. 8. 6. 1814 in Berlin als Hofkapellmeister. Komponist einst beliebter Opern ꝛc.

Hindle, Joh., geb. 1792 in Wien, geft. 9. 8. 1862 dortselbst. Kontrabaßvirtuos, verfaßte eine Kontrabaßschule.

Hirschbach, Herm., geb. 29. 2. 1812 in Berlin, geft. Mai 1888 in Gohlis-Leipzig. Herausgeber einer scharfen kritischen Zeitung. Komponist. Schrieb Streichquartette, Quintette, Symphonien, Ouvertüren. Schumann zollte dem großen Talent Hirschbachs warme Anerkennung (s. Ges. Schriften von R. S.).

Hirschfeld, Robert, Dr., geb. 1858 in Mähren, lebt in Wien als Musikschriftsteller, Referent und Lehrer der Aesthetik am Konservatorium.

Hobrecht (Obrecht), Jakob, geb. um 1430 zu Utrecht, geft. 1506 zu Antwerpen. Kirchenkapellmeister, bedeutender niederländischer Kontrapunktist.

Hochberg, Graf Bolko von, siehe J. H. Franz.

Hodges, Eduard, geb. 20. 7. 1796 in Bristol, geft. 1. 9. 1867 in Clifton. War als Organist lange in Amerika thätig. Kirchenkomponist und Mitarbeiter musikalischer Zeitschriften.

Hölzl, Gustav, geb. 13. 9. 1813 in Pest, geft. 30. 12. 1883 in Wien. Opernsänger, Komponist von Liedern.

Hölzl, Karl, geb. 8. 4. 1808 in Linz, geft. 14. 1. 1883 als Gesanglehrer in Pest. Beliebter Liederkomponist.

Hoffmann, Ernst Theod. Amadeus, geb. 24. 1. 1776 in Königsberg, geft. 25. 6. 1822 als Kammergerichtsrat in Berlin. Dichter, Schriftsteller, Jurist, Theaterkapellmeister, Komponist von Opern, Singspielen, Orchesterwerken u. a.

Hoffmann, Ludw., geb. 27. 10. 1830 in Berlin, ist seit 1868 Gesang- und Musiklehrer am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium daselbst. War bis 1864 Theatermusikdirektor an verschiedenen Orten. Komponist (Kammermusikwerke, Sonaten u. andere Kompositionen für Klavier ꝛc.).

Hoffmeister, Franz Anton, geb. 1754 in Rottenburg a. Neckar, geft. 9. 2. 1812 in Wien. Kirchenkapellmeister, Komponist, Musikalienhändler.

Hofheimer (Hofhaimer), Paul von, geb. 1459 in Radstadt (Salzburg), geft. 1537 in Salzburg. Orgelvirtuos u. Komponist, Hoforganist in Wien.

Hofmann, Heinr., s. T. d. G.

Hofmann, Richard, geb. 30. 4. 1844 in Deligsch. Violinist, Lehrer für Theorie und Instrumentation in Leipzig. Gab Schulen für Messingblasinstrumente, für Violine und Viola heraus ꝛc.

Hohlfeld, Otto, geb. 10. 3. 1854 in Zeulenroda im Vogtlande, geft. 10. 5. 1895 als Hofkonzertmeister in Darmstadt. Violinist.

Hol, Richard, s. T. d. G.

Hollaender, Alexis, s. T. d. G.

Hollaender, Alma, geb. 31. 1. 1847 in Ratibor. Pianistin, ist seit 1872 mit Dr. Haas in London verheiratet und wirkt dort als Lehrerin und Konzertspielerin.

Hollaender, Gustav, s. T. d. G.

Hollaender, Victor Hugo, geb. 20. 4. 1866 in Leobschütz. Kapellmeister, Komponist von Operetten u. a.

Hollander, Jans (auch Jean de Hollande) und sein Sohn Christian waren angesehene Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts.

Hollenberg, Otto, geb. 16. 5. 1872 in Dinslaken (Rheinland), lebt in Stuttgart. Pianist, Komponist, Musikreferent, Musikschriftsteller.

Holmes, Eduard, geb. 1797, geft. 28. 8. 1859, war Musiklehrer und Musikreferent in London. Schrieb u. a. eine Biographie Mozarts.

Holmes, die Brüder Alfred, geb 9. 11. 1837 in London, geft. 4. 3. 1876 in Paris, und Henry, geb. 7. 11. 1839 in London, wo er noch lebt, machten als Violinvirtuosen erfolgreiche Konzertreisen. Beide sind Komponisten (Symphonien u. a. größere oder kleinere Werke).

Holmes, Auguste, geb. 16. 12. 1847 in Paris, lebt daselbst. Pianistin und Komponistin. Schrieb Opern, Symphonien, Psalmen, symphonische Dichtungen, Lieder ꝛc.

Holstein, Franz Friedr. von, geb. 16. 2. 1826 in Braunschweig, geft. 28. 5. 1878 in Leipzig. Komponierte Opern („Der Haideschacht" u. a.), zu denen er die Texte selbst dichtete, Lieder, Ouvertüren u. a.

Holten, Carl von, geb. 26. 7. 1836 in Hamburg, lebt in Altona und ist Lehrer am Hamburger Konservatorium. Komponist (Violinsonate, 1 Trio, Klavierkonzert u. a.)

Holzbauer, Ignaz, geb. 1711 in Wien, geft. 7. 4. 1793 in Mannheim vollständig taub. Hofkapellmeister, Komponist (italienische und deutsche Opern und viele Instrumental- und Vokalwerke).

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Homeyer, Josef Maria, geb. 1817 in Duderstadt, gest. 5. 10. 1894 daselbst. Orgelvirtuos, Komponist (Orgelstücke und kirchliche Vokalkomp.). Sein Neffe:

Homeyer, Paul, s. T. d. G.

Homilius, Gottfr. Aug., geb. 2. 2. 1714 in Rosenthal, gest. 1. 6. 1785 in Dresden als Kantor und Musikdirektor an den drei Hauptkirchen. Kirchenkomponist.

Hopfe, Heinr. Jul., Dr., geb. 18. 1. 1817 in Schloß Heldrungen (Thüringen), lebt in Berlin. Komponist, Musiklehrer, schrieb Schulwerke.

Hopffer, Bernhard, geb. 7. 8. 1840 in Berlin, gest. 21. 8. 1887 in Rüdesheim. Komponist. (Symphonien, Ouvertüren, zwei Opern, Chorwerke u. a.)

Hopkins, Edw. John, geb. 30. 6. 1818 in London. Organist, Kapellmeister an der Tempelkirche in London, Musikgelehrter und Komponist.

Horák, Wenzel Emanuel, geb. 1. 1. 1800 in Mscheno-Lobeš (Böhmen), gest. 5. 9. 1871 in Prag. Komponist geistlicher Musik, Orgelvirtuose und Chordirigent in Prag.

Horn, Aug., geb. 1. 9. 1825 in Freiberg i. S., lebte in Leipzig, gest. 24. 3. 1893 daselbst. Komponist und trefflicher Arrangeur von Symphonien, Opern ꝛc.

Hornemann, Joh. Ole Emil, geb. 1809 in Kopenhagen, gest. 29. 5. 1870 daselbst. Angesehener und populärer dänischer Lieder- und Chorkomponist. Sein Sohn:

Hornemann, Emil Christian, Professor, geb. 17. 12. 1841 in Kopenhagen, ist Leiter einer Musikschule daselbst. Komponierte ebenfalls Lieder, Chöre, aber auch Orchester- und Pianofortewerke ꝛc.

Hornstein, Rob. v., geb. 6. 12. 1833 in Stuttgart, gest. 19. 6. 1890 in München, wo er Lehrer an der kgl. Musikschule war. Komponist mehrerer Opern, schrieb auch Klavierstücke, Lieder u. a.

Horsley, Henry William, geb. 15. 11. 1774 in London, gest. 12. 7. 1858 daselbst. Organist und Komponist von kirchlichen Vokalwerken. Sein Sohn:

Horsley, Charles Ed., geb. 16. 12. 1822 in London, gest. 4. 3. 1876 in Newyork als Organist. Schrieb Trios, Symphonien, Oratorien, Singspiele u. a.

Horwitz, Benno, geb. 17. 3. 1855 in Berlin, lebt daselbst als Musikschriftsteller, Violinist und Komponist. (Kammermusikwerke, Chorwerke, Klavier-Gesangskomponist u. a.)

Hostinský, Ottokar, geb. 2. 1. 1847 in Martinowes (Böhmen), ist seit 1884 Professor der Aesthetik an der Universität in Prag. Musikschriftsteller. (Biographie R. Wagners in böhmischer Sprache u. a.).

Hrimaly, Adalbert, geb. 30. 7. 1842 in Pilsen. Violinist, Konzertmeister, Kapellmeister, jetzt Direktor des Musikvereins in Czernowitz, Komponist (Opern u. a.).

H

Huber, Felix, gest. 23. 2. 1810 in Bern, beliebter Dichter und Komponist von Schweizerliedern.

Huber (ungar. Hubay), Karl, geb. 1. 7. 1828 in Varjas (Ungarn), gest. 20. 12. 1885 in Budapest als Kapellmeister am Nationaltheater und Lehrer des Violinspiels am Budapester Konservatorium. Opernkomponist. Sein Sohn:

Huber, Eugen, s. T. d. G.

Huber, Josef, geb. 17. 4. 1837 in Sigmaringen, gest. 23. 4. 1886 als Mitglied der Hofkapelle in Stuttgart. Violinist, Komponist. (Vier einsätzige Symphonien, 3 Opern nach Dichtungen von P. Lohmann, Violin- und Cellostücke.)

Huber, Hans, Dr., s. T. d. G. Schönenwend (Schweiz), Direktor der Musikschule in Basel. Begabter und fleißiger Komponist, auf allen Gebieten der musikalischen Komposition.

Huberti, Gustave Léon, geb. 14. 4. 1843 in Brüssel, seit 1886 Lehrer für Komposition am Konservatorium daselbst. Komponierte Oratorien, Symphonien und andere Orchesterwerke, Konzerte ꝛc.

Hucbald, Mönch im Kloster von St. Amand bei Tournay, geb. um 840, gest. 930 oder 932, einer der ältesten Harmoniker, Kontrapunktisten und Musikschriftsteller.

Hüllweck, Ferd., geb. 8. 10. 1824 in Dessau, gest. 24. 6. 1887 in Blasewitz. War Konzertmeister der kgl. Kapelle und Lehrer am Konservatorium in Dresden. Veröffentlichte instruktive Violinwerke. Sein Sohn:

Hüllweck, Karl, geb. 15. 4. 1852 in Dresden, Kammermusiker der Hofkapelle daselbst. Violoncellist. Gab Kompositionen und Arrangements heraus.

Hünten, François, geb. 26. 12. 1793 in Koblenz, gest. 22. 2. 1878 daselbst, lebte in Paris. Pariser Modekomponist und Klavierlehrer.

Hüttenbrenner, Anselm, geb. 13. 10. 1794 in Wien, gest. 5. 6. 1868 bei Graz. Komponist. Freund Beethovens und Schuberts.

Hullah, John, Dr., geb. 27. 6. 1812 in Worcester, gest. 21. 2. 1884 in London. Eröffnete 1841 eine sehr besuchte Gesangsschule für Schullehrer in London. Inspektor des Musikunterrichts an den Volksschulen in England. Dirigent, Organist, Komponist, Musiktheoretiker und Historiker.

Humfrey, Pelham, geb. 1647 in London, gest. 14. 7. 1674 daselbst. Bedeutender englischer Komponist.

Hummel, Joh. Nepomuck, geb. 14. 11. 1778 in Preßburg, gest. 17. 10. 1837 in Weimar, war Hofkapellmeister daselbst. Klaviervirtuos, Komponist. Schüler Mozarts. (Klavierkonzerte, Sonaten, Sextett [op. 74] und vieles andere.)

Hummel, Ferdinand, s. T. d. G.

Humperdinck, Engelb., s. T. d. G.

H

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Hutschenruyter, Wilh., geb. 28. 12. 1796 in Rotterdam, gest. 18. 11. 1878 daselbst. Musikdirektor, holländischer Komponist. (Symphonien, Ouvertüren, Messen und anderes.)

Ilinski, Johann Stanislaus, Graf, geb. 1795 auf Romanow (Polen), lebte noch 1853 als Senatsmitglied 2c. der Universität Kiew. Schrieb Kirchenwerke, Ouvertüren, Streichquartette und anderes.

d'Indy, Vincent, s. T. d. G.

Ingegneri, Marco Antonio, geb. um 1545 in Venedig, gest. um 1600. Kapellmeister, Komponist.

Irgang, Wilh., geb. 23. 2. 1836 in Hirschberg (Schlesien), lebt seit 1881 als Musiklehrer in Zittau. Errichtete 1863 in Görlitz eine Musikschule, war daselbst Organist. Gab musikpädagogische Werke 2c. heraus.

Isaak, Heinrich (Izak, Yiak, Arrigo Tedesco), geb. um 1450, gest. um 1517. Der berühmteste deutsche Tonsetzer des 15. Jahrhunderts. Kapellmeister bei Lorenzo dem Prächtigen in Florenz, später bei Kaiser Maximilian I. (1493 bis 1519).

Isouard, Niccolò, geb. 1775 auf der Insel Malta, gest. 23. 3. 1818 in Paris. Opernkomponist.

Israel, Karl, geb. 9. 1. 1841 in Heiligenrode (Hessen), gest. 2. 4. 1881 in Frankfurt a. M. Musikschriftsteller u. Referent.

Isenmann, Karl, geb. 29. 4. 1839 in Gengenbach (Baden), gest. 14. 12. 1889 als Gymnasialgesanglehrer und Vereinsdirigent in Mannheim. Komponierte u. a. beliebte Männer- und gemischte Chöre.

Jachmann-Wagner, s. Wagner.

Jackson, William, geb. 9. 1. 1816 in Masham, gest. April 1866 in Bradford als Dirigent und Organist. Komponist (Autodidakt), kirchliche und weltliche Vokalwerke.

Jacobs, Eduard, geb. 1851 in Hal (Belgien), Lehrer (Nachfolger Servais), am Konservatorium in Brüssel. Cellovirtuos, komponierte für sein Instrument.

Jacquard, Léon J., geb. 3. 11. 1826 in Paris, gest. 27. 3. 1886 daselbst als Professor am Konservatorium. Bedeutender französischer Violoncellvirtuose.

Jadassohn, Salomon, s. T. d. G.

Jaëll, Alfr., geb. 5. 3. 1832 in Triest, gest. 27. 2. 1882 in Paris. Klaviervirtuos, Komponist (Transscriptionen und Salonstücke für Klavier). Seine Gattin:

Jaëll, Marie (geb. Trautmann), lebt in Paris und ist gleichfalls Pianistin und Komponistin. (Klavierkonzerte, Kammermusikwerke 2c.)

Jahn, Otto, Dr., geb. 16. 6. 1813 in Kiel, gest. 9. 9. 1869 in Göttingen. Archäolog, Philolog, Kunstschriftsteller, „Gesammelte Aufsätze über Musik", Biographie Mozarts. Jahn ist auch Liederkomponist.

Jahn, Wilh., s. T. d. G.

Jähns, Friedrich Wilhelm, geb. 2. 1. 1809 in Berlin, gest. 8. 8. 1889 daselbst. Königlicher Professor und Musikdirektor, Komponist, Gesanglehrer, Musikforscher. Schrieb das Buch: „K. M. v. Weber in seinen Werken" und anderes.

Jakob, Fr. Aug. Leberecht, geb. 25. 6. 1803 in Kroitzsch in Liegnitz, gest. 20. 5. 1884 in Liegnitz. Kantor, Herausgeber von Liedern, Mitredakteur der Musikzeitschrift „Euterpe".

Jan, Karl v., Dr., geb. 1836 in Schweinfurt, Philolog, seit 1883 Oberlehrer am Lyceum in Straßburg. Veröffentlichte wertvolle musikhistorische Aufsätze über altgriechische Musik und Instrumente 2c.

Janko, Paul v., geb. 2. 6. 1856 in Totis (Ungarn). Erfinder einer neuen Klaviatur, siehe Instrumentenkunde 325.

Jannequin, Clément, bedeutender Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts über dessen Leben nichts bekannt ist.

Jansa, Leopold, geb. 1797 in Wildenschwert (Böhmen), lebte lange in London, gest. 25. 1. 1875 in Wien. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument 2c.

Jansen, F. Gustav, geb. 15. 12. 1831 in Jever, lebt als kgl. Musikdirektor und Domorganist in Verden. Klavier- und Vokalkompositionen, Arrangements, schrieb über Schumann.

Janssen, Julius, geb. 4. 6. 1852 in Venlo (Holland). Städtischer Musikdirektor in Dortmund, tüchtiger Dirigent, leitete auch einige westfälische Musikfeste. Ist Liederkomponist.

Janssens, Jean François Josef, geb. 29. 1. 1801 in Antwerpen, gest. 3. 2. 1835 daselbst. Belgischer Komponist. Messen und andere kirchliche Werke, eine Symphonie, Opern 2c.

Japha, George, Professor, geb. 28. 8. 1835 in Königsberg, gest. 25. 2. 1892 in Köln. Violinist, pflegte die Kammermusik, war Konzertmeister der Gürzenichkonzerte und Lehrer am Konservatorium in Köln.

Jedliczka, Ernst, s. T. d. G.

Jehin, Léon, geb. 17. 7. 1853 in Spaa, ist Kapellmeister in Monaco. Schrieb Orchester- und Violinkompositionen 2c.

Jelinek, Franz Xav., geb. 3. 12. 1818 in Kaurim (Böhmen), gest. 7. 2. 1880 in Salzburg als Domchordirektor. Oboevirtuos, Komponist von kirchlichen Vokalwerken, Männerchören 2c.

Jensen, Adolf, geb. 12. 1. 1837 in

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Königsberg, gest. 23. 1. 1879 in Baden-Baden. Feinsinniger u. poesievoller Tondichter, besonders auf dem Gebiete der Liederkomposition. (Dolorosa op. 30!) Auch seine Klavierkompositionen gehören zum Besten der neueren Litteratur, schrieb außerdem Orchester- und Chorwerke. Als Pianist nötigte Jensen Hans v. Bülow Achtung ab.

Jensen, Gustav, Professor, geb. 25. 12. 1843 in Königsberg, gest. 26. 11. 1895 in Köln. Violinist und Komponist, Lehrer am Kölner Konservatorium.

Joachim, Josef, s. T. d. G.

Joachim, Amalie, geb. 10. 5. 1839 in Marburg (Steiermark), gest. 3. 2. 1899 in Berlin. Berühmte Sängerin (Alt) und Gesangslehrerin.

Jomelli, Niccolò, geb. 10. 9. 1714 in Aversa bei Neapel, gest. 25. 8. 1774 daselbst. War seiner Zeit bedeutender Kirchen- und Opernkomponist. Wirkte von 1753 bis 1769 als Hofkapellmeister in Stuttgart.

Jonas, Emile, s. T. d. G.

Joncières, Victorin de, s. T. d. G.

Joseffy, Raphael, s. T. d. G.

Josephson, Jakob Axel, Dr., geb. 27. 3. 1818 in Stockholm, gest. 29. 3. 1880 als Universitätsmusikdirektor in Upsala. Gesangkomponist.

Josquin de Près (Jodocus Pratensis, Giosquino del Prato, Deprès, Dupré), geb. um 1450 im Hennegau, gest. 27. 8. 1521 in Condé als Probst des Domkapitels. Der berühmteste Tonsetzer der niederländischen Schule. Kapellmeister an der Sixtina Rom.

Jouret, Léon, geb. 17. 10. 1828 in Asch (Belgien), Professor am Konservatorium in Brüssel. Komponist (Opern, weltl. und kirchl. Vokalwerke 2c.).

Jouve, Esprit Gustave, geb. 1. 6. 1805 in Luis (Dep. Drôme). Kirchenkomponist, Musikschriftsteller.

Jüngst, Hugo, geb. 26. 2. 1853 in Dresden, Dirigent mehrerer Männergesangvereine daselbst. Veröffentlichte beliebte Männerchöre 2c.

Julien, Guillaume, gen. Navoigille; geb. 1745 in Givet (Ardennen), gest. 1811 in Paris. Violinist und Dirigent der Konzerte der Loge olympique, für welche Haydn 6 Symphonien schrieb.

Julien, Louis Ant., geb. 1812 in Gascogne, gest. 14. 3. 1860 in Paris. Komponierte Tanzmusik 2c. Gründete in London ein berühmtes Orchester, mit dem er erfolgreiche Konzertreisen unternahm.

Jullien, Jean Lucien Adolphe, geb. 1. 6. 1845 in Paris. Musikschriftsteller, Mitarbeiter an verschiedenen Zeitungen. Schrieb u. a. über R. Wagner („R. W., sa vie et ses oeuvres").

Junck, Benedetto, geb. 24. 8. 1852 in Turin (sein Vater war Elsässer), lebt in Mailand. Komponist (Lieder, Violinsonaten, Kammermusikwerke u. a.)

Jungmann, Albert, geb. 14. 11. 1824 in Langensalza, gest. 7. 11. 1892 in Pandorf bei Wien. War Prof. der kgl. Akademie S. Cecilia in Rom. Komponierte Lieder und Salonstücke für Klavier.

Jungmann, Louis, geb. 2. 5. 1832 in Weimar, gest. 20. 9. 1892 daselbst. Pianist, Komponist, Lehrer der Musik am Großherzogl. Sophien-Institut in Weimar. Veröffentlichte Klavierstücke, Lieder u. a.

Junker, Karl Ludwig, geb. um 1740 in Oehringen, gest. 30. 5. 1797 als Pfarrer in Rupertshofen bei Kirchberg. Musikschriftsteller, Komponist von Klavierkonzerten und Kantaten.

Kaan, Heinr. von, geb. 29. 5. 1852 in Tarnopol (Galizien), lebt in London. Pianist, Komponist. (Orchester, Kammermusikwerke u. a.)

Kade, Otto, Professor Dr., geb. in Dresden, lebt in Schwerin. Dirigent, Musikhistoriker.

Käßmayer, Moritz, geb. 1831 in Wien, gest. 10. 11. 1884 in Wien als Mitglied des k. k. Hoforchesters. Violinist und Komponist.

Kaska, Joh. Nepomuk, geb. 17. 5. 1819 in Neustadt a. d. Wettau (Böhmen), gest. 23. 10. 1886 in Wien. Komponierte eine Anzahl beliebter Salonstücke für Klavier.

Kahl, Heinr., geb. 31. 1. 1839 in München, gest. 6. 8. 1892 in Berlin. Violinist. Seit 1880 Hofkapellmeister in Berlin.

Kahlert, August, geb. 5. 3. 1807 in Breslau, gest. 29. 3. 1864 daselbst. Musikschriftsteller.

Kahn, Robert, s. T. d. G.

Kaiser, Emil, geb. 7. 2. 1853 in Koburg. K. kgl. Kapellmeister im 35. Inf.-Reg. Prag. Komponierte Opern, eine Messe, Lieder u. a.

Kalbeck, Max, s. T. d. G.

Kalergy, Marie, geb. Gräfin Flavigny, geb. 1824, gest. 22. 5. 1874 in Warschau. Pianistin. Wagner widmete ihr sein „Judentum in der Musik".

Kalischer, Alfr., Dr., geb. 4. 3. 1842 in Thorn, lebt in Berlin. Musikschriftsteller und Theoretiker, Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen. Schrieb die größeren Werke: „Beethovens Beziehungen zu Berlin", „Musik und Moral" u. a.

Kalkbrenner, Christian, geb. 22. 9. 1755 in Minden, gest. 10. 8. 1806 in Paris. Kapellmeister in Berlin, dann Korrepetitor an der Großen Oper in Paris. Komponist, Musikschriftsteller. Sein Sohn:

Kalkbrenner, Fr. Wilh. Michael, geb. 1788 in Berlin, gest. 10. 6. 1849 in Enghien les Bains bei Paris. Pianist. Schrieb instruktive Klavierwerke und andere Kompositionen von mehr oder weniger großem musikalischem Gehalt.

Kalliwoda, Joh. Wenzel, geb. 21. 2.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

1801 in Prag, gest. 8. 12. 1866 in Karlsruhe. Violinvirtuos und tücht. Komponist, Kapellmeister. Sein Sohn:

Kalliwoda, Wilh., geb. 19. 7. 1827 in Donaueschingen, gest. 8. 9. 1893 in Karlsruhe, wo er von 1853—75 als Hofkapellmeister thätig war. Pianist, Komponist.

Kamienský, Matth., 13. 10. 1734 in Oedenburg (Ungarn), gest. 25. 1. 1821 in Warschau. Polnischer Opernkomponist, schrieb auch Kirchenmusik und eine Kantate.

Kandler, Franz Sales, geb. 23. 8. 1792 in Klosterneuburg (Oesterreich), gest. 26. 9. 1831 in Baden bei Wien. Musikschriftsteller.

Kapsberger, J. Hieronymus v., in Deutschland geboren, lebte in Italien, gest. um 1650. Virtuos auf der Laute u. Theorbe. Komponist.

Karasowsky, Moritz, geb. 22. 9. 1828 in Warschau, gest. 20. 4. 1892 als kgl. Kammermusikus in Dresden. Violoncellist, Musikschriftsteller („Geschichte der polnischen Oper", „Friedr. Chopin" u. a.).

Karlipp, Bernh., geb. 22. 5. 1849 in Penkun (Pommern), Militärkapellmeister in Gleiwitz. Komponierte Opern, Märsche, Tänze, Lieder u. a.

Kastner, Joh. Georg, Dr., geb. 9. 3. 1811 in Straßburg, gest. 19. 12. 1867 in Paris. Komponist, Theoretiker, ausgezeichneter Musikschriftsteller.

Kastner, Emmerich, geb. 29. 3. 1842 in Wien, lebt daselbst als Musikreferent und Redakteur. Musikschriftsteller, Verfasser eines R. Wagnerkataloges 2c.

Kauer, Ferd., geb. 8. 1. 1751 in Klein-Thaya (Mähren), lebte in Wien als Kapellmeister, zuletzt wieder als Bratschist, gest. 13. 4. 1831 daselbst. Schrieb außer etwa 200 Opern und Singspielen, worunter „Das Donauweibchen", auch Symphonien, Messen u. v. andere.

Kauffmann, Fritz, s. T. d. G.

Kaun, Hugo, geb. 21. 3. 1863 in Berlin, Dirigent in Milwaukee. Komponist, Orchesterwerke (Symphonien D moll op. 20, Symphon. Dichtung „Vineta"), Kammermusikwerke (Oktett, Quintett), Opern u. a.

Kayser, Philipp Christoph, geb. 10. 3. 1755 in Frankfurt a. M., gest. 23. 12. 1823 in Zürich. Klaviervirtuos und Komponist.

Kayser, Heinr. Ernst, geb. 16. 4. 1815 in Altona, gest. 17. 1. 1888 in Hamburg. Violinist, Quartettspieler, Komponist. Schrieb verdienstvolle Unterrichtswerke für die Violine.

Kazynski, Viktor, geb. 1812 in Wilna. Orchesterdirektor. Komponierte Opern, Ouvertüren u. s. w.

Keiser, Reinhard, geb. 9. 1. 1674 in Tauchern bei Weißenfels, gest. 12. 9. 1739 in Hamburg. Operndirigent in Hamburg und s. Z. bedeutender Opernkomponist. Schrieb auch viele Kirchenwerke u. s. w.

Kéler-Béla (Albert von Kéler), geb. 13. 2. 1820 in Bartfeld (Ungarn), geb. 20. 11. 1881 in Wiesbaden. Dirigent und Tanzkomponist. Schrieb auch flotte Ouvertüren u. a.

Keller, Gottfr., lebte in London, wo er 1720 starb. Klaviervirtuos und Tonsetzer. Schrieb eine Generalbaßlehre.

Keller, Karl, geb. 16. 10. 1784 in Dessau, gest. 19. 7. 1855 in Schaffhausen. Flötenvirtuos, Kapellmeister, Komponist von Flötenstücken, Liedern 2c.

Kellermann, Christian, geb. 27. 1. 1815 in Randers (Jütland), gest. 3. 12. 1866 in Kopenhagen. Cellovirtuose. Veröffentlichte Solostücke für Cello.

Kelley, Edgar S., geb. 14. 4. 1857 in Sparta (Wisconsin), lebt in San Francisco. Komponierte Operetten, Orchester-, Kammermusik-, Klavier- und Gesangwerke.

Kellner, Joh. Christoph, geb. 1736 in Gräfenroda (Thüringen), gest. 1803 als Hoforganist in Kassel. Komponist. Schrieb eine Generalbaßlehre.

Kelloy, Klara Louise, geb. 1842 in Südkarolina (Amerika). Berühmte Bühnensängerin. War Leiterin einer Operngesellschaft in New-York.

Kelz, Joh. Friedr., geb. 11. 4. 1786 in Berlin, gest. 21. 10. 1862 daselbst als 1. Cellist. der kgl. Hofkapelle. Cellovirtuose. Schrieb Salonstücke für Klavier, Violine, Cello u. a.

Kempter, Karl, geb. 1819 in Limbach (Bayern), gest. 11. 3. 1871 als Domkapellmeister in Augsburg. Komponierte Kirchenwerke (Messen, Oratorien) 2c.

Kent, James, geb. 13. 3. 1700 in Winchester, gest. 6. 5. 1776. Organist, Komponist einiger Kirchenwerke.

Kerl, Joh. Kaspar (auch Kerll, Kherl), geb. 1628 in Gaimersheim b. Ingolstadt, gest. 13. 2. 1693 in München. Bedeutender Orgelspieler, Hofkapellmeister in München, Organist am Stephansdom in Wien, Komponist.

Kerle, Jakob v., lebte im 16. Jahrh., geb. in Ypern, gest. um 1583. Kapellmeister Kaiser Rudolfs II., Komponist, Kontrapunktist.

Kes, Willem, s. T. d. G.

Keßler, Joh. Christ. (eigentlich Köhler) geb. 26. 8. 1800 in Augsburg, gest. 14. 1. 1872 in Wien. Pianist, Komponist, Klavierlehrer. Schrieb wertvolle Etüden 2c.

Ketten, Henry, geb. 25. 3. 1848 in Baja (Ungarn), gest. 1. 4. 1883 in Paris. Pianist und Salonkomponist.

Ketterer, Eugen, geb. 1831 in Rouen, gest. 17. 12. 1870 in Paris. Schrieb viele beliebte und leichte Salonstücke für Klavier.

Keurvels, Edward H. J., geb. 1858 in Antwerpen. Kapellmeister am stä-

Digitized by Google

mischen Nationaltheater daselbst. Komponist von Opern, Singspielen, Kantaten u. a.

Kewitsch, Karl Theod., geb. 3. 2. 1834 in Posilge (Westpreußen), lebt in Berlin als Redakteur der „Deutschen Militärmusiker-Zeitung". Schrieb instruktive Kompositionen, geistliche und weltliche Musik. Machte Versuche in einer neuen Sonatenform für Klavier und Gesang.

Kiel, Aug., geb. 26. 5. 1813 in Wiesbaden, gest. 28. 12. 1871. Hofkapellmeister in Detmold, Lieblingsschüler von Spohr.

Kiel, Friederich, geb. 7.10.1821 in Puderbach a. d. Lahn, gest. 14. 9. 1885 in Berlin. Violinspieler, Konzertmeister, Prof. für Komposition an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin; bedeutender Kontrapunktist und hervorragender Komponist.

Kienzl, Wilhelm, s. T. b. G.

Kiesewetter, Raphael Georg (Edler von Wiesenbrunn), geb. 29.8.1773 in Holleschau (Mähren), gest. 1. 1. 1850 in Baden bei Wien. Musikschriftsteller, Sammler alter Musikwerke.

Kindermann, August, geb. 6. 2. 1817 in Potsdam, gest. 6. 3. 1891 in München. Berühmter Baritonist. Seine Tochter:

Reicher-Kindermann, Hedwig (Gattin des Opernsängers Reicher), geb. 15. 7. 1853 in München, gest. 2 6. 1883 in Triest, war eine ausgezeichnete dramatische Sängerin, hervorragend in Wagnerschen Partien.

Kipke, Karl, geb. 20. 1. 1850 in Breslau. Kritiker, Komponist und Musikdirektor, Red. der „Singhalle" Leipzig.

Kipper, Herm., geb. 27. 8. 1826 in Koblenz, lebt als Gesanglehrer, Dirigent und Musikreferent der Kölnischen Volkszeitung in Köln. Komponierte Lieder, Operetten u. a.

Kirchl, Adolf, geb. 16. 6. 1858 in Wien, wirkt daselbst als Chormeister des „Schubertbundes". Schrieb beliebte Chöre, Lieder, Klavierstücke u. a.

Kirchner, Theodor, geb. 10. 12. 1824 in Neukirchen (Chemnitz), lebt in Hamburg. Feinsinniger Tondichter auf dem Gebiete der Klavierkomposition und des Liedes.

Kirchner, Fritz, geb. 3. 11. 1840 in Potsdam, lebt in Berlin als Klavierlehrer an der Musikakademie (Direktion Rehfeld). Pianist und Komponist von Klavier- und Gesangswerken.

Kirnberger, Joh. Philipp, geb. 24. 4. 1721 in Saalfeld, gest. 28. 7. 1783 in Berlin. Einer der angesehensten Theoretiker und Kontrapunktisten seiner Zeit, Schüler von J. S. Bach.

Kistler, Cyrill, geb. 12. 3. 1848 in Großaitingen b. Augsburg, lebt in Kissingen. Komponist von Opern u. a., Musikschriftsteller. Gab Lehrwerke heraus.

Kittel, Joh. Chr., geb. 18. 2. 1732 in Erfurt, gest. 18. 5. 1809 dortselbst als Organist. Orgelvirtuos, Theoretiker und Lehrer. Komponierte Orgel- und Klavierwerke.

Kittl, Joh. Fr., geb. 8. 5. 1809 in Worlik (Böhmen), lebte in Lissa (Posen), gest. 20. 7. 1868. Komponist: Opern, Symphonien, Ouvertüren u. a. War Direktor des Konservatoriums in Prag.

Kitzler, Otto, geb. 26. 3. 1834 in Dresden. Artistischer Direktor des Musikvereins und der Musikschule in Brünn. Violoncellist, Kapellmeister, Lehrer Bruckners, Komponist.

Kjerulf, Halfdan, geb. 1818 in Christiania, gest. 11. 8. 1868 daselbst. Norwegischer Komponist populärer Lieder und Chöre, welche wie seine Klavierwerke auch in Deutschland bekannt wurden.

Klafsky, Katharina, geb. 19. 9. 1855 in Sankt Johann (Ungarn), gest. 22. 9. 1896 in Hamburg. Bedeutende Bühnensängerin, dramatischer Sopran.

Klauwell, Adolf, geb. 31. 12. 1818 in Langensalza, gest. 21. 11. 1879 in Leipzig. Schrieb Lieder und Klavierstücke.

Klauwell, Otto, Professor Dr., geb. 7. 4. 1851 in Langensalza. Ist Lehrer für Klavierspiel und Theorie am Konservatorium Köln. Komponist und Musikschriftsteller.

Kleeberg, Klotilde, s. T. b. G.

Kleemann, Karl, geb. 9. 9. 1842 in Rudolstadt. Kapellmeister und Komponist. Symphonien, Ouvertüren, Chorwerke, Klavierstücke, Lieder ꝛc.

Kleffel, Arno, s. T. b. G.

Klein, Bernh. Jos., geb. 6. 8. 1793 in Köln, gest. 9. 9. 1832 in Berlin. Kirchenkomponist. War Dommusikdirektor in Köln, dann Kompositionslehrer am kgl. Institut für Kirchenmusik und Universitätsmusikdirektor ꝛc. in Berlin. Schrieb Oratorien, Psalmen ꝛc., Opern, Motetten für Männerchöre und vieles andere.

Kleinmichel, Richard, s. T. b. G.

Klengel, Aug. Alex., geb. 27. 1. 1784 in Dresden, gest. 22. 11. 1852 daselbst. Hoforganist. Komponierte Kanons, Fugen, Klavierkonzerte, Sonaten u. a.

Klengel, Paul, Dr., geb. 13. 5. 1854 in Leipzig, lebt in Amerika. Violinist und Komponist, Kapellmeister. Sein Bruder:

Klengel, Julius, s. T. b. G.

Klesse, Ferd., geb. 30. 3. 1847 in Nieder-Hausdorf bei Glatz, gest. 16. 4. 1876 in Bad Soden. Violoncellist. Sein Bruder:

Klesse, Heinr., geb. 29. 9. 1840 in Nieder-Hausdorf. Lehrer am Konservatorium Leipzig. Dirigent.

Kliebert, Karl, Dr., geb. 13. 12. 1849 in Prag. Theaterkapellmeister, Direktor der kgl. Musikschule Würzburg, Komponist.

Klindworth, Karl, s. T. b. G.

Kling, Henri, geb. 17. 2. 1842 in Paris, lebt in Genf. Hornvirtuose, Komponist von Opern u. a., Musiklehrer und Militärmusikdirektor. Veröffentlichte Schulen

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

für verschiedene Instrumente, eine Instrumentationslehre 2c.

Klingenberg, Wilh., geb. 6. 6. 1809 in Sulau (Schlesien), geb. 2. 4. 1888 in Görlitz, wo er als Organist und Dirigent thätig war. Kgl. Musikdirektor, Musiklehrer, Komponist kirchlicher und weltlicher Vokalwerke.

Klitzsch, Emanuel, Prof. (Em. Kronach), geb. 30. 10. 1812 in Schönhaide (sächs. Erzgebirge), gest. 5. 3. 1889 in Zwickau. Musikdirektor, Konzertleiter in Zwickau, Musikschriftsteller, Komponist.

Kloss, Hyacinthe Eléonore, geb. 11. 10. 1808 in Korfu, gest. 29. 8. 1880 in Paris. Klarinettenvirtuos, Lehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb Kompositionen für Klarinette.

Kloß, Karl, geb. 8. 2. 1792 in Mohrungen bei Eisleben, gest. 26. 4. 1858 in Riga. Orgelvirtuos und Komponist.

Klughardt, Aug., s. T. d. G.

Knecht, Justin Heinr., geb. 30. 9. 1752 in Biberach (Württemberg), gest. 1. 12. 1817 daselbst. Theoretiker, Orgel- und Klavierspieler, Hofkapellmeister in Stuttgart, Komponist.

Kniese, Jul., s. T. d. G.

Knorr, Jul., geb. 22. 9. 1807 in Leipzig, gest. 17. 6. 1861 daselbst. Klaviervirtuos, Klavierpädagog von Bedeutung.

Knorr, Iwan, Professor, geb. 3. 1. 1843 in Mewe (Westpreußen). Ist Lehrer am Hochschen Konservatorium Frankfurt a. M. Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken, Pianoforte stücken u. a.

Koch, Heinr. Christ., gest. 10. 10. 1749 in Rudolstadt, gest. 12. 3. 1816 daselbst. Musikschriftsteller und Theoretiker, Kammermusikus in Rudolstadt.

Koch, Friedr. E., s. T. d. G.

Koczalski, Raoul, geb. 3. 1. 1885 in Warschau. Klaviervirtuos, machte als Wunderkind große Konzertreisen durch Europa 2c. und zeigte auch als jugendlicher Komponist große Begabung.

Köchel, Ludw. v., Ritter, Dr. der Rechte, geb. 14. 1. 1800 in Stein a. d. Donau, gest. 3. 6. 1877 in Wien. Gab einen verdienstvollen Katalog von Mozartschen Werken 2c. heraus.

Köhler, Ernst, geb. 28. 5. 1799 in Langenbielau, gest. 26. 5. 1847 in Breslau, wo er Organist war. Orgelvirtuos und Komponist für die Orgel, Klavier, Orchester (Symphonien, Ouvertüren). Schrieb außerdem eine Anzahl Kantaten 2c.

Köhler, Louis, Prof., geb. 5. 9. 1820 in Braunschweig, gest. 16. 2. 1886 in Königsberg als Leiter einer von ihm gegründeten Musikschule. Musikschriftsteller und Komponist (Opern, Sinfonien, Quartette u. a.). Hervorragender Pädagoge. Gab Studienwerke für Klavier heraus. Gründer des Allgem. deutschen Tonkünstlervereins.

Köllner, Eduard, geb. 15. 7. 1839 in Dobrilugk (Brandenburg), gest. 8. 11 1891 als Kantor und Gymnasialgesanglehrer in Guben. Komponierte Männerchöre und Lieder, eine Oper „Heinrich der Finkler" und ein Chorwerk „Frühlingsmorgen".

Kömpel, Aug., geb. 15. 8. 1831 in Brückenau, gest. 7. 4. 1891 als Konzertmeister in Weimar. Vortrefflicher Violinist.

Könen, Franz, geb. 30. 4. 1829 in Reinbach bei Bonn, Priester, gest. 6. 7. 1887 in Cöln. Professor des Gesanges am Erzbischöflichen Priesterseminar, Domkapellmeister in Cöln. Komponist von Messen u. a. Kirchenwerken, sowie von Orgelstücken und Liedern.

Königslöw, O. Fr. v., Prof., geb. 13. 11. 1824 in Hamburg, lebt in Bonn. Violinvirtuose. War Konzertmeister, Violinlehrer und stellvertr. Direktor am Konservatorium in Cöln.

Köstlin, Karl Reinhold, geb. 28. 9. 1819 in Urach, gest. 1894. Prof. der Aesthetik und Kunstgeschichte an der Universität Tübingen, Musikästhetiker. Schrieb über R. Wagner.

Köstlin, Heinr. Ad., geb. 4. 10. 1846 in Tübingen, ist Ober-Konsistorialrat und Superintendent in Darmstadt. Musikhistoriker, Aesthetiker und Kritiker.

Kogel, Friedr. Gust., s. T. d. G.

Kohut, Adolf, Dr., geb. 10. 11. 1847 in Mindszent (Ung.). Schriftsteller. Schrieb Musikerbiographien (Verlag Reclam).

Kolbe, Oskar, geb. 10. 8. 1836 in Berlin, gest. 2. 1. 1878 daselbst. War Lehrer am Sternschen Konservatorium. Kgl. Musikdirektor. Gab theoretische Werke und einige Vokalkompositionen heraus.

Koning, David, geb. 19. 3. 1820 in Rotterdam, gest. 6. 11. 1876 in Amsterdam. Komponist und Pianist (Ouvertüren, Streichquartette, Klavierwerke, Chorwerke, eine komische Oper u. a.).

Konradin, Karl Ferd., geb. 1. 9. 1833 in St. Helenenthal bei Baden (Oesterr.), gest. 31. 8. 1884 in Wien. Theaterkapellmeister, Komponist von Operetten, Liedern, Klavierstücken 2c.

Kontsky, Antoine de, s. T. d. G.

Kontsky, Apollinary von, geb. 23. 10. 1825 in Warschau, gest. 29. 6. 1879 daselbst. Violinvirtuos, Gründer des Konservatoriums in Warschau.

Kopylow, Alexandre, geb. 14. 7. 1854. Russischer Komponist von dem Streichquartette, 1 Symphonie und andere Orchesterwerke, Klavierstücke, Lieder und Chöre im Druck erschienen.

Kornmüller, P. Utto, geb. 5. 1. 1824 in Straubing, ist Novizenmeister, Prior und Chorregent des Benediktinerklosters Metten 2c. Er komponierte Messen, Motetten und verfaßte ein „Lexikon der kirchl. Tonkunst" u. a. Schriften.

Koschat, Thomas, s. T. d. G.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Kosleck, Jul., s. T. d. G.

Kossak, Ernst, Dr. phil., geb. 4. 8. 1814 in Marienwerder, gest. 3. 1. 1880 in Berlin. Geschätzter musikal. Feuilletonist.

Kossmaly, Karl, geb. 27. 7. 1812 in Breslau, gest. 1894 in Stettin. Kapellmeister, Musikschriftsteller.

Kothe, Bernh., geb. 12. 5. in Gröbning (Schlesien). Chordirektor und Gymnasialgesanglehrer zu Oppeln, später Seminarmusiklehrer in Breslau, kgl. Musikdirektor. Komponierte Orgelstücke, Lieder, Chöre. Gab außerdem eine Sammlung kirchl. Gesänge für Männerchor „Musica sacra", sowie musikhistorische und theoretische Schriften heraus.

Kotzolt, Heinrich, geb. 26. 8. 1814 in Schnellewalde (O.-Schles.), gest. 8. 7. 1881 in Berlin. Bassist, Gründer und Dirigent des Kotzoltschen a cappella-Gesangvereins in Berlin, kgl. Musikdirektor und Professor.

Kozeluch, Joh. Anton, geb. 13. 12. 1738 in Wellwarn, gest. 3. 2. 1814 in Prag als Domkapellmeister an St. Veit. Schrieb Opern, Oratorien, Messen u. a. Sein Vetter und Schüler:

Kozeluch, Leop., geb. 1752 in Wellwarn (Böhmen), gest. 7. 5. 1818 in Wien. Ballettkomponist. Schrieb auch Opern und Instrumentalwerke 2c. Gegner Beethovens.

Kraft, Anton, geb. 30. 12. 1752 in Rokitzan (Böhmen), gest. 28. 8. 1820 in Wien. Ausgezeichneter Cellist. Schrieb Cellokonzerte, Sonaten 2c. Sein Sohn:

Kraft, Nik., geb. 14. 12. 1778 in Esterhaz, gest. 18. 5. 1853 in Stuttgart als Mitglied des Hoforchesters. Violoncellvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Krantz, Eugen Prof. und Hofrat, geb. 13. 9. 1844 in Dresden, gest 26. 5. 1898 als Direktor des Kgl. Konservatoriums daselbst. Pianist, Kritiker, Komponist. Unterrichtswerke.

Krasselt, Alfred, geb. 3. 6. 1872 in Glauchau (Sachsen), Hofkonzertmeister in Weimar. Violinvirtuose. Ausgezeichneter Quartettspieler.

Krause, Theodor, Professor, geb. 1. 5. 1833 in Halle, Lehrer am Institut für Kirchenmusik und Dirigent von Kirchenchören in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Musikreferent. Komponierte Gesangswerke.

Krause, Anton, geb. 9. 9. 1834 in Geithain (Sachsen). War von 1859 bis 98 kgl. Musikdirektor in Barmen, Pianist und Komponist von instruktiven Klavierstücken, Liedern, Chören 2c.

Krause, Eduard, Dr., geb. 15. 3. 1837 in Swinemünde, gest. 28. 3. 1892 in Berlin. Pianist und Musiklehrer. Veröffentlichte u. a. „Schule für die linke Hand" und Klavierstücke 2c. und philosophisch-musikalische Abhandlungen.

Krause, Emil, Professor, geb. 1840 in Hamburg. Pianist und Lehrer am Konservatorium daselbst. Musikschriftsteller, Kritiker und Komponist. Verfaßte pädagogische Schriften 2c.

Krause, Martin, Prof., geb. 17. 6. 1853 in Lobstädt i. S., Präsident des Liszt-Vereins. Musiklehrer und Musikschriftsteller in Leipzig. Pianist (Lisztschüler).

Kraushaar, Otto, geb. 31. 5. 1812 in Kassel, gest. 28. 11. 1866 daselbst. Veröffentlichte Aufsätze über Musik. Klavierkompositionen und Lieder.

Krebs (Karl Aug. Miedke), geb. 16. 1. 1804 in Nürnberg, gest. 16. 5. 1880 in Dresden als Hofkapellmeister. Hervorragender Dirigent, Pianist und Komponist. Seine Frau:

Krebs, Aloyse, geb. Michalesi, geb. 29. 8. 1826 in Prag, war eine gefeierte Opernsängerin. Beider Tochter:

Krebs-Brenning, M., s. T. d. G.

Krebs, Karl, Dr. phil., geb. 5. 2. 1857 in Hanseberg bei Königsberg, ist Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Musikschriftsteller und Referent.

Krehl, Stephan, geb. 5. 7. 1864 in Leipzig, Lehrer für Komposition 2c. am Konservatorium in Karlsruhe. Pianist und Komponist.

Kreipl, Jos., geb. 1805 in Wien, gest. 1866 daselbst. Komponist volkstümlicher Lieder („Das Mailüfterl").

Kreißle, von, Hellborn Heinrich, geb. 1812 in Wien, gest. 6. 4. 1869 daselbst. Veröffentlichte eine Schubertbiographie.

Krejci, Jos., geb. 6. 2. 1822 in Milostin (Böhmen), gest. 19. 10. 1881 in Prag. Orgelvirtuos und Komponist, Direktor des Prager Konservatoriums, Musikschriftsteller.

Krempelsetzer, Georg, geb. 20. 4. 1827 in Vilsbiburg (Bayern), gest. 9. 6. 1871 daselbst. Kapellmeister und Operettenkomponist.

Kremser, Eduard, s. T. d. G.

Krenn, Franz, geb. 26. 2. 1816 in Droß (Niederösterreich), gest. 1898 als Kapellmeister an der Hofburg-Pfarrkirche zu St. Michael, Wien. Organist, Professor am Konservatorium der Musikfreunde in Wien, Komponist.

Kretschmer, Edmund, s. T. d. G.

Kretschmer, Franz, geb. 23. 12. 1863 in Dresden, lebt ebenfalls daselbst als Musiklehrer und Komponist. Orchesterkompositionen, Cello-, Klavierstücke, Lieder 2c.

Kretzschmar, Herm., s. T. d. G.

Kreutzer, Rudolf, geb. 16. 11. 1766 in Versailles, gest. 6. 6. 1831 in Genf. Berühmter Violinvirtuos und Komponist, Lehrer am Konservatorium in Paris, Kapellmeister der Großen Oper 2c. Schrieb Violinetüden, Konzerte 2c., Opern. Beethoven widmete ihm die Sonate op. 47.

Kreutzer, Konradin, geb. 22. 11. 1780 in Möskirch bei Baden, gest. 14. 12. 1849 in Riga. Operntomponist („Nacht-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

lager in Granada" und 29 andere Opern). Außerordentlich populär sind einige Männerchöre: „Das ist der Tag des Herrn", „Die Kapelle" u. a.

Kreutzer, Leon Charl. Franç., geb. 23. 9. 1817 in Paris, gest. 6. 10. 1868 in Vichy. Violinist, Komponist, Kritiker und Schriftsteller.

Krieger, Philipp, geb. 26. 2. 1649 in Nürnberg, gest. 6. 2. 1725 in Weißenfels. Organist in Kopenhagen, Kapellmeister in Bayreuth 2c. Komponierte Opern, Sonaten u. a.

Krieger, Joh., geb. 1. 1. 1652 in Nürnberg, gest. 1735 in Zittau. Kontrapunktiker und Tonsetzer, Organist und Musikdirektor.

Krigar, Herm., geb. 3. 4. 1819 in Berlin, geb. 5. 9. 1880 daselbst. Kgl. Professor und Musikdirektor, Komponist, Dirigent.

Kroll, Franz, geb. 22. 6. 1820 in Bromberg, gest. 28. 5. 1877 in Berlin. Pianist (Liszt-Schüler), war Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin. Herausgeber älterer klassischer Klavierwerke.

Krommer, Franz, geb. 1760 in Kamenitz (Mähren), gest. 8. 1. 1831 in Wien. Violinist und Komponist, Kapellmeister.

Krüger, Eduard, geb. 9. 12. 1807 in Lüneburg, gest. 9. 11. 1885 in Göttingen. Theoretiker und Schriftsteller. War Professor der Musik in Göttingen 2c. Schrieb ausgezeichnete Aufsätze für verschiedene Musikzeitschriften.

Krüger, Wilh., geb. 1820 in Stuttgart, gest. 17. 6. 1883 daselbst. War Lehrer am Konservatorium und kgl. württemb. Hofpianist. Komp. brillante Salonstücke.

Krukl (Krückl), Franz, Dr. jur., geb. 10. 11. 1841 in Edlspitz (Mähren), gest. 12. 1. 1899 in Straßburg. Bühnensänger, Baritonist, ehemaliger Gesangslehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.

Krug, Friedr., geb. 5. 7. 1812 in Kassel, gest. 2. 12. 1892 als Hofmusikdirektor in Karlsruhe. Schrieb mehrere Opern.

Krug, Dietrich, geb. 25. 5. 1821 in Hamburg, gest. 7. 4. 1880. Pianist, Lehrer in Hamburg. Schrieb leichte melodiöse Klavierstücke, Etüden und eine Klavierschule. Sein Sohn:

Krug, Arnold, Prof., geb. 16. 10. 1849 in Hamburg, ist daselbst Lehrer am Konservatorium, Dirigent und Komponist. Veröffentlichte Orchester-, Kammermusik-, Chorwerke („Sigurd", „Fingal" 2c.) u. a.

Krug-Waldsee, Joseph, s. T. d. G.

Krumpholtz, Joh. Baptist, geb. 1745 in Zlonitz bei Prag, gest. 19. 2. 1790 in Paris. Berühmter Harfenspieler. Schrieb Kompositionen für Harfe.

Kudelski, Karl Matthias, geb. 17. 11. 1805 in Berlin, gest. 3. 10. 1877 in Baden-Baden. Kapellmeister, Komponist. Schrieb eine Harmonielehre.

Kücken, Fr. Wilh., geb. 16. 11. 1810 in Bleckede (Hann.), gest. 3. 4. 1882 in Schwerin. Populärer Liederkomponist. Komponierte auch Opern, Klavierstücke, Quartette 2c.

Küffner, Jos., geb. 31. 3. 1776 in Würzburg, gest. 8. 9. 1856 daselbst. Schrieb viele Kompositionen, unter denen seine Sinfonien und Militärmusiken hervorragen.

Kügele, Rich., geb. 8. 4. 1850 in Loslau (Ober-Schlesien), ist kgl. Seminar- und Musiklehrer in Liebenthal. Veröffentlichte eine „Harmonielehre" 2c., Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.

Kühmstedt, Fr., geb. 20. 12. 1809 in Oldisleben (Thüringen), gest. 10. 1. 1858 in Eisenach als Musikdirektor und Prof. am Seminar daselbst. Theoretiker, Komponist. Instruktive Werke für Orgel sind noch heute in Gebrauch.

Kündinger, Georg Wilh., geb. 28. 11. 1800 in Königshofen (Bayern), starb in Fürth. Kantor, Komponist von Kirchenmusiken 2c. Seine Söhne sind:

Kündinger, August, geb. 18. 2. 1827 in Kitzingen. Violinist. Komponierte Sinfonien, Ouvertüren, Konzertstücke 2c.

Kündinger, Kanut, geb. 12. 4. 1830 in Kitzingen. Soloviolonccellist am Hoftheater in Mannheim.

Kündinger, Rudolf, geb. 2. 3. 1832 in Nördlingen. Ausgezeichneter Pianist und Komp. Ist Klavierlehrer in Petersburg.

Küster, Herm., Prof., geb. 14. 7. 1817 in Templin (Uckermark), gest. 17. 3. 1878 in Herford. Kgl. Musikdirektor und Domorganist in Berlin, Komponist. Schrieb „Populäre Vorträge über Bildung und Begründung des musikalischen Urteils" 2c.

Kufferath, Joh. Herm., geb. 12. 5. 1797 in Mühlheim a. d. R., gest. 28. 7. 1864 in Wiesbaden. Violinist, Musikdirektor in Utrecht, Komponist. Seine Brüder:

Kufferath, Hub. Ferd., geb. 10. 6. 1818 in Mühlheim, gest. 23. 6. 96 in Brüssel. Veröffentlichte Klavierkompositionen, eine Sinfonie, Kammermusikwerke, Lieder u. a. Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Kufferath, Louis, geb. 10. 11. 1811 in Mühlheim, gest. 2. 3. 1882 in Gent. War Pianist, Direktor der Musikschule in Leuwaarden. Dirigent. Komponist.

Kuhl, Wilh., geb. 10. 12. 1823 in Prag, lebt in London. Pianist, Komponist zahlreicher Salonstücke.

Kuhlau, Fr., 11. 3. 1786 in Uelzen (Hannover), gest. 18. 3. 1832 in Kopenhagen als Hofpianist und Professor daselbst. Schrieb Opern und andere Kompositionen, Klavierwerke für instruktive Zwecke.

Kuhnau, Joh., gest. 1660 in Geising (böhm. Grenze), gest. 5. 6. 1722 in Leipzig. Organist, Kantor an der Thomaskirche (Vorgänger Bachs). Komponist. Schrieb als erster Solosonaten für Klavier. Musikschriftsteller.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Kullak, Adolf, Dr., geb. 23. 2. 1823 in Meseritz, gest. 25. 12. 1862 in Berlin. Lehrer an der „Neuen Akademie der Tonkunst" seines Bruders, Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen, Musikästhetiker. Sein Bruder:

Kullak, Theodor, Prof. Dr., geb. 12. 9. 1818 in Krotoschin, gest. 1. 3. 1882. Hervorragender Pianist und Musikpädagoge, Hofpianist. Gründete das Berliner (später Sternsche) Konservatorium, dann die „Neue Akademie der Tonkunst". Fleißiger Komponist. Sein Sohn:

Kullak, Franz, Dr., geb. 12. 4. 1844 in Berlin, lebt daselbst und ist Direktor der Akademie für höheres Klavierspiel (gegründet 1891). Komponierte eine Oper, Lieder, Klaviersachen u. a.

Kullak, Ernst (Sohn von Ad. K.), geb. 1855 in Berlin, wo er als Musiklehrer und Komponist thätig ist. Schrieb eine Anzahl ansprechender Klavierstücke und Lieder.

Kummer, Kaspar, geb. 10. 12. 1795 in Erlau bei Schleusingen, gest. 21. 5. 1870 in Koburg. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument (Flötenschule).

Kummer, Fr. Aug., geb. 5. 8. 1797 in Meiningen, gest. 22. 5. 1879 in Dresden. Ausgezeichneter Violoncellist, Lehrer am Konservatorium in Dresden. Veröffentlichte viele Kompositionen für Cello 2c. und eine Violoncellschule.

Kunkel, Franz, Jos., geb. 20. 8. 1808 in Drieburg (Hessen), gest. 31. 8. 1880 in Frankfurt a. M. Theoretiker und Komponist kirchl. Gesangswerke 2c.

Kuntze, Karl, geb. 17. 3. 1817 in Trier, gest. 7. 9. 1883 in Delitzsch. Organist, Seminarmusiklehrer daselbst. Komponierte viele humoristische Männerquartette, Lieder, Duette, Orgelstücke u. a.

Kunz, Konrad Max, geb. 30. 12. 1812 in Schwandorf (Bayern), gest. 3. 8. 1875 in München. War Chordirigent am kgl. Hof- und Nationaltheater daselbst. Schrieb ernste und heitere Männerchöre.

Kunzen, Joh. Paul, geb. 30. 8. 1696 in Leisnig (Sachsen), gest. 1770 als Organist in Lübeck. Kapellmeister und Komponist (Opern, Kantaten, Ouvertüren u. a.).

Kunzen, Friedr. Ludw. Aemilius, geb. 24. 9. 1761 in Lübeck, gest. 28. 1. 1817 als Hofkapellmeister in Kopenhagen. Schrieb dänische Opern, Schauspielmusiken, Kirchenwerke u. a.

Kurpinsky, Karl Kasimir, geb. 5. 3. 1785 in Luschwitz (Posen), gest. 18. 9. 1857 in Warschau. Polnischer Opernkomponist. Kapellmeister am Nationaltheater in Warschau und kaiserl. russ. Hofkapellmeister.

Kuffer (Couffer), Joh. Siegismund, geb. 1657 in Preßburg, gest. 1727 in Dublin. Vorzügl. Kapellmeister. Komponierte Opern, Ouvertüren, Arien, Serenaden u. a.

Kwast, James, s. T. d. G.

Labarre, Theod., geb. 5. 3. 1805, gest. 9. 3. 1870 in Paris. Harfenvirtuos und Komponist, Professor am Konservatorium in Paris. Komponierte Opern, Ballette, Harfenstücke u. a.

Labatt, Leonard, geb. 1838 in Stockholm, gest. 7. 3. 1897 daselbst. Einst gefeierter Bühnentenor. War von 1868—82 Mitglied der Wiener Hofoper.

Labitzky, Josef, geb. 4. 7. 1802 in Schönfeld (Böhmen), gest. 18. 8. 1881 in Karlsbad. Orchesterdirigent und Tanzkomponist.

Lablache, Luigi, 6. 12. 1794 in Neapel, gest. 23. 1. 1858 daselbst. Opernbassist, der in Mailand, Wien, Paris, London 2c. mit bedeutendem Erfolg auftrat. L. veröffentlichte eine Gesangschule und Solfeggien.

Labor, Josef, geb. 29. 6. 1842 in Horowitz (Böhmen), lebt in Wien. Klavier-, Orgelvirtuos und Komponist. L. erblindete früh. Seine Konzertreisen dehnten sich bis nach Petersburg, London und Paris aus.

La Borde, Benjamin de, geb. 5. 9. 1734 in Paris, 22. 7. 1794 in Paris guillotiniert. K. Kammerherr. Schrieb komische Opern, Chansons u. a., sowie einige musikalische Abhandlungen.

Lachner, Franz, Dr., geb. 2. 4. 1803 in Rain (Bayern), gest. 20. 1. 1890. Kapellmeister, Generalmusikdirektor in München, fruchtbarer Komponist, gründlicher Kontrapunktist. Sein Bruder:

Lachner, Ignaz, geb. 11. 9. 1807 in Rain, gest. 24. 2. 1895 in Hannover. Violonist, Organist, Musikdirektor, Kapellmeister in Frankfurt a. M., tüchtiger Komponist. Der jüngste Bruder:

Lachner, Vincenz, geb. 19. 7. 1811 in Rain, gest. 22. 1. 1893 in Karlsruhe. Kapellmeister, Komponist.

Lacombe, Louis, geb. 26. 11. 1818 in Bourges (Frankreich), gest. 30. 9. 1884 in St. Vaast-la-Hougue. Französischer Komponist. (Dramatische Symphonien mit Soli und Chören), Opern, Kammermusik- und Klavierwerke 2c.

Lacombe, Paul, geb. 11. 7. 1837 in Carcassonne. Ist begabter Instrumentalkomponist. Schrieb Symphonien, Ouvertüren und andere Orchesterwerke, Klavierstücke, Lieder, auch kirchliche Kompositionen (Messen, Requiem) 2c.

Lacome (d'Estaleng), Paul Jean Jacques, geb. 4. 3. 1838 in Houga (Gers), lebt in Paris. Komponist (Operetten 2c.)

La Fage, Juste Adrien Lenoir de, geb. 28. 3. 1801 in Paris, gest. 8. 3. 1862 in Charenton bei Paris. Verdienstvoller Musikschriftsteller. Komponierte für Flöte und Gesang 2c.

Lafont, Karl, Phil., geb. 7. 12. 1781

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

in Paris, gest. 23. 8. 1839 daselbst. Violinvirtuos und Komponist für Violine. Schrieb auch viele Lieder 2c.

La Harpe, Jean François de, geb. 20. 11. 1739 in Paris, gest. 11. 2. 1803. Musikkritiker, Gegner Glucks.

Lajarte, Théodore Ed. Dufoure de, geb. 10. 7. 1826 in Bordeaux, gest. 20. 6. 1890 in Paris. Französischer Musikschriftsteller (Bibliothèque musicale du théâtre de l'opera) 2c. Komponierte Operetten, Tänze, Märsche u. a.

Lalande, Michel Richard, geb. 15. 12. 1657 in Paris, gest. 18. 6. 1726 als Hofmusikintendant Ludwigs XV. Komponist. (Motetten mit Chor und Orchester, Ballette 2c.)

Lalo, Edouard, geb. 27. 1. 1823 in Lille, gest 22. 4. 1892 in Paris. Violinist und Komponist. (Opern, Symphonie espagnole für Violine und Orchester, Orchesterrhapsodie, Klaviertrios, Sonaten für verschiedene Instrumente 2c.

La Mara (Frl. Marie Lipsius), geb. 30. 12. 1837 in Leipzig. Geschätzte Schriftstellerin. Verfasserin der „Musikalischen Studienköpfe" u. s. w.

Lambillotte, Pater Louis, geb. 27. 3. 1797 in Charleroi, gest. 27. 2. 1855 in Vaugirard bei Paris. Kirchenkomponist und Musikschriftsteller. Kapellmeister.

Lamond, Frederic, geb. 28. 1. 1868 in Glasgow. Ausgezeichneter Klaviervirtuose und Musiker. Komponierte Klavierstücke, 1 Klaviertrio (op. 2), 1 Symphonie (A-dur, op. 3), 1 Konzertouverture (op. 4) u. a.

Lamoureux, Charles, s. T. d. G.

Lampert, Ernst, geb. 3. 7. 1818 in Gotha, gest. 17. 6. 1879 als Hofkapellmeister daselbst. Komponist von Opern, Instrumental- und Vokalwerken.

Lamperti, Francesco, geb. 11. 3. 1813 in Savona, gest. 1. 5. 1892 in Como. Berühmter Gesanglehrer am Konservatorium in Mailand. Schrieb Gesangsunterrichtswerke.

Lang (L.-Köstlin), Josephine, geb. 14. 3. 1815 in München, gest. 2. 12. 1880 in Tübingen. Sängerin, Liederkomponistin (vermählt mit dem Professor und Dichter Christian Reinhold Köstlin).

Lange, Gustav, geb. 13. 8. 1830 in Schwerstadt bei Erfurt, gest. 19. 7. 1889 in Wernigerode. Komponist vieler leichter Salonstücke.

Lange, Paul J., geb. 12. 10. 1857 in Gartzow bei Potsdam, lebt als Organist der kaiserlich deutschen Gesandtschaftskapelle in Konstantinopel. Gründete dort ein Konservatorium, ist Orchesterdirigent und Gesangvereinsleiter, und gesuchter Musik- und Gesanglehrer. Kgl. Musikdirektor, Komponist.

Lange, Otto, Professor Dr., geb. 1815 in Graudenz, gest 13. 2. 1879 in Berlin. Schulgesanglehrer, Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung", Musikreferent. Veröffentl. musikpädagogische Schriften.

Lange, S. de, s. T. d. G.

Lange, Daniel de, s. T. d. G.

Langer, Herm. Professor Dr., geb. 6. 7. 1819 in Höckendorf (Sachsen), gest. 8. 9. 1889 in Dresden. Organist, Musikdirektor, Musikschriftsteller.

Langer, Victor, geb. 14. 10. 1842 in Budapest. Wirkt als Lehrer, Dirigent und Komponist. War Redakteur einer ungarischen Musikzeitung.

Langer, Ferdinand, geb. 21. 1. 1839 in Leimen bei Heidelberg, lebt als Hofkapellmeister in Mannheim. Violoncellist, Opernkomponist.

Langert, Joh. August Ad., geb. 26. 11. 1836 in Coburg, lebt daselbst. Theaterkapellmeister. Komponierte Opern.

Langhans, Wilh., Dr., geb. 21. 9. 1832 in Hamburg, gest. 9. 6. 1892 in Berlin. Violinist, Lehrer für Theorie und Musikgeschichte an verschiedenen Konservatorien, Musikschriftsteller und Mitarbeiter verschiedener Musikzeitschriften, Komponist.

Lanner, Jos. Franz Carl, geb. 12. 4. 1801 in Oberdöbling b. Wien, gest. 14. 4. 1843. Berühmter Walzerkomponist u. Orchesterdirigent.

La Rue, Pierre de (Petrus Platensis). Bedeutender niederländischer Kontrapunktist des 15.—16. Jahrhunderts.

Lassen, Ed., s. T. d. G.

Lasso, Orlando di (Orlandus Lassus), geb. 1520 in Mons (Hennegau), gest. 14. 6. 1594 als Hofkapellmeister in München. Der berühmteste niederländische Komponist. Kapellmeister. Hinterließ etwa 2000 Werke. Seine Söhne:

Lasso, Ferdinand, Hofkapellmeister in München, gest. 1609 und

Lasso, Rudolf, Organist und Lehrer der Münchener Hofkapelle, gest. 1625, waren ebenfalls tüchtige Musiker.

Laub, Ferd., geb. 19. 1. 1832 in Prag, gest. 27. 3. 1875 in Gries (Tirol). Violinvirtuos, Lehrer an verschiedenen Konservatorien, Komponist.

Laurencin, Graf Ferd. Peter, Dr. phil., geb. 15. 10. 1819 in Kremsier (Mähren), gest. 5. 2. 1890 in Wien. Musikästhetiker und Musikschriftsteller.

Lauska, Franz Seraphinus, geb. 13. 1. 1764 in Brünn, gest. 28. 4. 1825 in Berlin. Kammermusiker in München, Musiklehrer in Berlin, Komponist von Klaviersachen 2c.

Lauterbach, Joh. Christof, Professor, geb. 24. 7. 1832 in Kulmbach (Bayern), lebt als kgl. Konzertmeister a. D. in Dresden, war Lehrer am Konservatorium daselbst u. s. w. Violinvirtuos.

Lavoix, Henri, geb. 26. 4. 1846 in Paris. Musikschriftsteller.

Lazarus, Gust., geb. 19. 7. 1861 in Köln, lebt in Berlin. Komponist und

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Klaviervirtuos, Lehrer an den Konſervatorien von Scharwenka und Breslaur in Berlin. Komponierte Lieder, Duette, Chöre, Kammermuſikwerke u. a.

Lazzari, Sylvio, geb. 1858 in Bozen, lebt in Paris. Komponiſt (ſymphoniſche Dichtungen, Muſikdramen, Kammermuſikwerke). Muſikſchriftſteller.

Le Beau, Luiſe Adolfa, geb. 25. 4. 1850 in Raſtatt, lebt in Baden-Baden. Pianiſtin und Komponiſtin. Schrieb Stücke für Violine, Viola u. Violoncell, Kammermuſikwerke, Lieder, Klavierkonzerte u. a.

Lebert, Sigmund, Profeſſor Dr., geb. 12. 12. 1822 in Ludwigsburg, geſt. 8. 12. 1884 in Stuttgart. Gründete mit Faißt, Speidel u. a. das Konſervatorium in Stuttgart. Schrieb inſtruktive Werke u. Bearbeitungen klaſſiſcher Muſikſtücke. Verfaßte mit Profeſſor L. Stark eine große Klavierſchule. Klavierpädagoge.

Lebeuf, Jean, geb. 6. 3. 1687 in Auxerre, geſt. 10. 4. 1760 daſelbſt als Abbé und Kanonikus ꝛc. Muſikſchriftſteller.

Lebrun, Ludwig Auguſt, geb. 1746 in Mannheim, geſt. 16. 12. 1790 in Berlin. Oboevirtuoſe und Komponiſt für Oboe. Seine Frau:

Lebrun, Franziska (geb. Danzi), geſt. 14. 5. 1791 in Berlin. War zu ihrer Zeit berühmte Opernſängerin.

Lebrun, Jean, geb. 6. 4. 1759 in Lion, geſt. 1809 in Paris. War ein bedeutender Hornvirtuoſe.

Lebrun, Paul Henri Joſeph, geb. 21. 4. 1861 in Gent, iſt ein talentierter belgiſcher Komponiſt.

Leclair, Jean Marie, geb. 1697 in Lyon, geſt. 1764 in Paris. Violinſpieler und Komponiſt (Violinſonaten u. a.).

Lecocq, Charles, ſ. T. d. G.

Ledebur, Karl Freiherr von, geb. 20. 4. 1806 in Schildeſche bei Bielefeld, iſt Verfaſſer eines „Tonkünſtlerlexikon Berlins von den älteſten Zeiten bis auf die Gegenwart" (1860—61) ꝛc.

Lée, Louis, geb. 19. 10. 1819 in Hamburg. Violoncelliſt, Pianiſt, Lehrer am Konſervatorium, Komponiſt. Sein Bruder:

Lée, Sebaſtian, geb. 24. 12. 1805 in Hamburg, geſt. 4. 1. 1887 daſelbſt. War Soloviolonceliſt an der großen Oper in Paris. Komponierte für das Violoncell.

Lefébure-Wely, Louis James Alfr., geb. 1817 in Paris, geſt. 31. 12. 1869 daſelbſt. Organiſt. Komponiſt (u. a. des bekannten Klavierſtückes Les cloches du monastère).

Lefebvre, Charles Éd., ſ. T. d. G.

Legouix, Iſidor Éd., geb. 1. 4. 1834 in Paris. Komponiſt einer Anzahl Operetten.

Legrenzi, Giovanni, geb. 1625 in Clufone bei Bergamo, geſt. 1690 in Venedig. Organiſt, Kapellmeiſter. Schrieb Opern, Orgel- und Kammermuſik ꝛc.

Lehmann, Lilly, ſ. T. d. G.

Leibrock, Joſ. Adolf, Dr., geb. 8. 1. 1805 in Braunſchweig, geſt. 8. 8. 1886 in Berlin. Violoncellvirtuos, Theoretiker, Komponiſt.

Leitert, Georg Joh., geb. 29. 9. 1852 in Dresden. Pianiſt (Liſztſchule). Schrieb Klavierwerke.

Le Maître, Mathieu, geſt. 1577 als Hofkapellmeiſter a. D. in Dresden. Niederländiſcher Kontrapunktiſt.

Lemmens, Nicolas Jacques, geb. 8. 1. 1823 in Zoerle-Parwijs bei Antwerpen, geſt. 30. 1. 1881. Orgelvirtuos. Leitete in Mecheln eine Schule für Organiſten und Chordirektoren. Schrieb Orgelkompoſitionen, eine Orgelſchule u. a.

Lemoine, Henri, geb. 21. 10. 1786 in Paris, geſt. 18. 5. 1854 daſelbſt. Klavierkomponiſt (Sonaten, Variationen, Etuden). Gab eine Klavierſchule, Harmonielehre ꝛc. heraus.

Lenaerts, Conſtant, geb. 9. 8. 1852 in Antwerpen. Dirigent und Lehrer am Konſervatorium daſelbſt. Komponiſt.

Lenepveu, Ch. Ferd., geb. 1840 in Rouen. Lehrer am Konſervatorium in Paris. Komponiſt (Opern, Kantaten ꝛc.).

Lenz, Wilhelm von, geſt. 19. 1. 1883 als kaiſerlich ruſſiſcher Staatsrat in Petersburg. Muſikſchriftſteller. Schrieb über Beethoven u. a.

Leo, Leonardo, geb. 1694 in San Vito bei Schiave b. Neapel, geſt. 1746 in Neapel. Einflußreicher Komponiſt der neapolitaniſchen Schule. Lehrer am Konſervatorium in Neapel. Kapellmeiſter.

Léonard, Hubert, geb. 7. 4. 1819 in Bellaire bei Lüttich, geſt. 1890 in Paris. Bedeutender Violiniſt. Erſter Violinprofeſſor am Brüſſeler Konſervatorium. Schrieb Violinwerke für Vortrags- und Studienzwecke.

Leoncavallo, Ruggiero, ſ. T. d. G.

Leonhard, Julius Emil, geb. 13. 7. 1810 in Lauban, geſt. 23. 6. 1883 in Dresden. Pianiſt und Komponiſt, Lehrer am Konſervatorium in Dresden.

Leoni, Leone, lebte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Kirchenkapellmeiſter in Vincenza. Tonſetzer.

Leonova, Daria, geb. 1825 im Gouvernement Twer, geſt. 1895 in Petersburg. Bedeutende Opernſängerin.

Leſchetitzky, Theodor, ſ. T. d. G.

Leslie, Henry, geb. 18. 6. 1822 in London, geſt. 1896 daſelbſt. Violoncelliſt. Dirigent eines Vereins für a cappella-Geſang. Komponierte eine Oper, Kantaten und anderes.

Leßmann, Otto, ſ. T. d. G.

Le Sueur, Jean François, geb. 15. 1. 1760 in Ducrat-Pleiſſel bei Abbeville, geſt. 6. 10. 1837 in Paris. Komponiſt, Kapellmeiſter, Lehrer am Konſervatorium in Paris. Komponierte Opern, Oratorien u. a.

Digitized by Google

Levey, William, geb. 25. 4. 1837 in Dublin, gest. 1894 in London. Operndirigent und Komponist von Operetten, Liedern u. a.

Levi, Herm., s. T. b. G.

Levoy, Richard, geb. 1827 in Wien, gest. 31. 12. 1883 daselbst als Inspektor und Regisseur der Hofoper. Gesanglehrer. Die berühmten Sängerinnen Mallinger, Lucca, Sembrich 2c. waren s. Schülerinnen.

Lewandowski, Louis, Professor, geb. 3. 4. 1821 in Wreschen (Posen), gest. 4. 2. 1894 in Berlin. Königl. Musikdirektor. Chordirigent an der großen Synagoge in Berlin. Komponist von Orchester-, Chor- und Kammermusikwerken 2c.

Leybach, Jg., geb. 17. 7. 1817 in Gambsheim (Elsaß), gest. 23. 5. 1891 in Toulouse. Organist, Pianist und Salonkomponist. Schrieb eine Orgel- und Harmoniumschule.

Liadow, Anatole, geb. 12. 5. 1855. Lehrer für Komposition am Konservatorium in Petersburg. Veröffentlichte Klavierkompositionen, einige Orchesterwerke, Lieder 2c.

Lichner, Heinr., geb. 6. 3. 1829 in Harpersdorf (Schlesien), gest. 7. 1. 1898 als Kantor und Organist emer. in Breslau. Schrieb viele Salonsachen für Klavier, Orchesterwerke u. a.

Lichtenthal, Peter, geb. 1780 in Preßburg, gest. 1853 in Mailand. Bedeutender Musikschriftsteller. Komponist.

Lie, Erica (vermählte Nissen), geb. 17. 1. 1845 in Kongsvinger bei Christiania, lebt daselbst. Pianistin.

Liebe, Ludwig, geb. 26. 11. 1819 in Magdeburg. Komponierte eine Oper, ein Oratorium, eine Kantate, beliebte Chöre und Lieder 2c.

Liebig, Karl, geb. 25. 7. 1808 in Schwedt, gest. 6. 10. 1872 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Dirigent und Begründer der Berliner Symphoniekapelle, welche sich unter Liebigs Leitung eines ausgezeichneten Rufes erfreute.

Limnander de Nieuwenhove, Armand Marie, geb. 22. 5. 1814 in Gent, gest. 15. 8. 1892 auf seinem Schlosse Moignanville (Seine et Oise). Komponierte mehrere komische Opern, eine große Oper, Kammermusikstücke 2c.

Lind, Jenny, geb. 6. 10. 1821 in Stockholm, gest. 2. 11. 1887 in London. Eine der gefeiertsten Sängerinnen.

Lindblad, Ad. Fred., geb. 1. 2. 1801 in Stockholm, gest. 23. 8. 1878 daselbst. Gesanglehrer u. Liederkomponist. (Lehrer der Jenny Lind).

Linden, Karl van der, geb. 24. 8. 1839 in Dortrecht, ist Musikdirektor 2c. daselbst. Dirigent und Komponist (Opern, Kantaten, Ouvertüren, Lieder u. v. a.).

Linder, Gottfried, geb. 22. 7. 1842 in Ehingen (Württemberg), lebt in Stuttgart als Professor für Klavierspiel am kgl. Konservatorium. Komponist. Schrieb die Opern: „Dornröschen", „Konradin von Schwaben", Orchesterwerke, Konzertstücke für Klavier, Kammermusikwerke, Lieder u. a.

Lindner, Adolf, geb. 1808 in Lobenstein, gest. 20. 4. 1867 in Leipzig. Hornvirtuos.

Lindner, Aug., geb. 29. 10. 1820 in Dessau, gest. 14. 6. 1878 in Hannover. Konzertmeister, Violoncellist, Komponist für sein Instrument.

Lindner, Ernst Otto Thimotheus, geb. 1820 in Breslau, gest. 7. 8. 1867 in Berlin. Musikschriftsteller, Redakteur der Vossischen Zeitung, veröffentlichte in derselben einige wertvolle Aufsätze über Musik, komponierte Lieder, gab heraus: „Meyerbeers Prophet als Kunstwerk beurteilt" u. v. a.

Lindpaintner, Peter Josef v., geb. 9. 12. 1791 in Koblenz, gest. 21. 8. 1856 in Nonnenhorn am Bodensee. Hofkapellmeister in Stuttgart, Komponist.

Lipinsky, Karl, geb. 30. 10. in Radzyn (Polen), gest. 16. 5. 1861 in Urlow bei Lemberg. Berühmter Violinvirtuos und Komponist (Violinkonzerte u. a.)

Liszt, Franz, geb. 22. 10. 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn), gest. 31. 7. 1886 in Bayreuth. Der genialste Klaviervirtuose, den die Welt bisher bewunderte; genialer Komponist, glänzender Schriftsteller.

Litolff, Henry, geb. 6. 2. 1818 in London, gest. 6. 8. 1891 in Paris. Klaviervirtuos und Komponist. Opern, symphonische Klavierkonzerte, Ouvertüren, ein Oratorium, Chorwerke, Trios, Quartette 2c. Inhaber des Musikalienverlages Henry Litolff in Braunschweig.

Litta, Giulio Duca, geb. 1822 in Mailand, gest. 29. 5. 1891 in Vedano bei Monza. Italienischer Opernkomponist.

Lloyd, Charl. Herford, geb. 16. 10. 1849 in Thornbury. Organist und Dirigent in Oxford. Komponist. (Kantaten, Kirchenwerke, Orgelsonaten u. a.)

Lobe, Joh. Christ., Professor, geb. 30. 5. 1797 in Weimar, gest. 27. 7. 1881 in Leipzig. Bekannter Theoretiker und Musikschriftsteller, komponierte Opern, Konzerte, Ouvertüren 2c.

Locatelli, Pietro, geb. 1693 in Bergamo, gest. 1764 in Amsterdam. Violinvirtuos, Komponist (Konzerte, Sonaten, Kapricen und anderes.)

Loder, Edward James, geb. 1813 in Bath (England), gest. 5. 4. 1865 in London. Kapellmeister, Komponist von Opern 2c.

Löschhorn, Alb., s. T. b. G.

Löw, Josef, geb. 23. 1. 1834 in Prag, gest. 1886 daselbst. Klavierkomponist (Salonsachen, Studienwerke).

Löwe, Joh. Karl Gottfr., Dr., geb. 30. 11. 1786 in Löbejün bei Köthen, gest. 20. 4. 1869 in Kiel. Berühmter Balladenkomponist. Schrieb auch Klavierkom-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

positionen, Streichquartette, Oratorien, Opern, Symphonien ꝛc.

Logier, Joh. Bernh., geb. 9. 2. 1777 in Kassel, gest. 27. 7. 1846 in Dublin. Flötist, Erfinder des Handleiters (Chiroplasten) beim Klavierspiel, Komponist, Musiktheoretiker.

Lohmann, Peter, geb. 24. 4. 1833 in Schwelm a. d. Ruhr, lebt in Leipzig. Dramatischer Dichter und Musikschriftsteller, Mitarbeiter und Redakteur verschiedener Musikzeitungen, schrieb neuartige Gesangsdramen, die Josef Huber, W. Freudenberg u. a. zur Komposition anregten.

Lohr, Joh., geb. 8. 5. 1828 in Eger (Böhmen). Orgelvirtuos und Musiklehrer in Budapest, Komponist.

Lolli, Antonio, geb. 1730 in Bergamo, gest. 1802 in Sizilien. Der größte Violinvirtuos seiner Zeit, dessen eminente Technik aber in keinem Verhältnis zu seinem geringen musikalischen Talent gestanden haben soll.

Lorenz, Franz, Dr. med., geb. 4. 4. 1805 in Stein (Nieder-Oesterreich), Dichter und Musikschriftsteller, gest. 8. 4. 1883 in Wien. Schriften über Haydn, Mozart ꝛc.

Lorenz, Karl Adolf, Dr. phil., geb. 13. 8. 1837 in Cöslin, lebt in Stettin als Musikdirektor und Musiklehrer, kgl. Professor, Komponist (Oratorien, mehrere Opern u. a.).

Lorenz, Julius, geb. 1. 10. 1862 in Hannover, komponierte Symphonien, Ouvertüren, Kirchenwerke, Klavierstücke, Lieder, Chöre ꝛc.

Lortzing, Gust. Albert, geb. 23. 10. 1803 in Berlin, gest. 21. 1. 1851 daselbst. Bedeutender Opernkomponist, dessen „Zar und Zimmermann", „Waffenschmied", „Wildschütz" u. a., noch auf dem Repertoire aller großen und kleinen Bühnen stehen und ungeschwächte Anziehungskraft ausüben.

Lotti, Antonio, geb. um 1685, gest. 5. 1. 1740 als Kapellmeister von San Marco in Venedig. Bedeutender Opern- und Kirchenkomponist.

Lotto, Isidor, geb. 22. 12. 1840 in Warschau. Violinvirtuos. Komponierte Solostücke für Violine.

Lucca, Pauline, s. T. d. G.

Ludwig, Otto, geb. 11. 2. 1813 in Eisfeld (Thüringen), gest. 25. 2. 1865 in Dresden. Dramatischer Dichter. War auch Musiker und hinterließ eine Oper und Lieder.

Ludwig, August, geb. 15. 1. 1865 in Waldheim (Sachsen), lebt in Großlichterfelde bei Berlin. Komponist für Orchester, Klavier, Gesang ꝛc.

Lübeck, Joh. Heinr., geb. 11. 2. 1799 in Alphen (Holland), gest. 7. 2. 1865 in Haag. Violinist. Direktor des Konservatoriums in Haag, Hofkapellmeister, Komponist. Von seinen Söhnen ist:

L

Lübeck, Ernst, geb. 24. 8. 1829 in Haag, gest. 24. 9. 1876 in Paris, Klaviervirtuos.

Lübeck, Louis, geb. 1838 in Haag, lebt in Berlin, Mitglied der königl. Kapelle. Violoncellist. Kgl. preuß. und fürstlich Sondershausenscher Kammervirtuos.

Lührß, Karl, geb. 7. 4. 1824 in Schwerin, gest. 11. 11. 1882 in Berlin. Musiklehrer in Berlin. Komponist von Orchester- und Kammermusik, Klavier- und Gesangsstücken.

Lüstner, Louis, geb. 30. 6. 1840 in Breslau, Dirigent der Kurkapelle in Wiesbaden. Ausgezeichneter Violinist.

Lützel, J. Heinr., Professor, geb. 30. 8. 1823 in Iggelheim bei Speyer, gest 1899 in Zweibrücken. Organist, Musikdirektor und Komponist. Machte sich verdient um die Reform des Volks-, Schul- und Kirchengesanges.

Lully, Joh. Bapt. de, geb. 1633 in Florenz, gest. 22. 3. 1687 in Paris. Begründer der französischen Oper. Hofkomponist Ludwig XIV., Opernkomponist, schrieb auch Symphonien und andere Instrumentalwerke ꝛc.

Lumbye, Hans Christian, geb. 2. 5. 1810 in Kopenhagen, gest. 20. 3. 1874 daselbst. Tanzkomponist u. Orchesterdirigent.

Lussy, Mathis, geb. 8. 4. 1828 in Stans (Schweiz), lebt seit 1847 als Musiklehrer in Paris. Verfasser der auch ins Deutsche übersetzten Schriften: „Traité de l'expression musicale", „Histoire de la notation musicale" ꝛc. Schrieb auch Studienwerke für Pianoforte.

Lux, Friedr., geb. 24. 11. 1820 in Rubla (Thür.), gest. 9. 7. 1895 in Mainz. Komponist (Opern, Orchester- und Orgelwerke ꝛc.), Orgelvirtuos und Kapellmeister, dirigierte mehrere der mittelrheinischen Musikfeste.

Lwoff, Alexis v., geb. 25. 5. 1799 in Reval, gest. 28. 12. 1870 auf seinem Gute im Gouvernement Kowno. Direktor der kaiserl. Hofsängerkapelle. Violinist, Quartettspieler. Komponierte Opern, Werke für Streichinstrumente, Chöre, auch die Musik der russischen Nationalhymne ist von Lwoff komponiert.

Lysberg, Charl. S. (eigentl. Bovy), geb. 1. 3. 1821 in Lysberg bei Genf, gest. 25. 2. 1873 in Genf. Pianist und Komponist brill. Salonstücke ꝛc. f. Pianoforte.

Mabellini, Teodulo, geb. 2. 4. 1817 in Pistoja, gest. 10. 3. 1897 in Florenz. Hofkapellmeister und Lehrer der Komposition an der kgl. Musikschule in Florenz. (9 Opern, mehrere Oratorien und Kantaten, kirchliche Vokalwerke u. a.)

Mac Dowell, Edw. Alex., geb. 18. 12. 1861 in Newyork, studierte in Deutschland und lebt jetzt in Boston. Komponist.

M

Symphonien, symphonische Dichtungen, Klavierkonzerte, Gesangswerke u. a.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Macfarren, Sir Georg Alex., geb. 2. 3. 1813 in London, gest. 31. 10. 1887 daselbst als Direktor der Akademie Royal. Hervorragender englischer Musiker und Komponist. Schrieb mehrere Opern, Oratorien, Kantaten, Ouvertüren, Streichquartette und Quintette 2c.

Macfarren, Walter Cecil, geb. 28. 8. 1826 in London, Dirigent der Akademie-Konzerte und Lehrer an dem Institut. Komponist.

Machts, Karl, geb. 16. 6. 1846 in Weimar, ist gegenwärtig Musikdirektor in Jena. Pianist, Violinist, Komponist. (Ouvertüren, Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.)

Mackenzie, Alex., s. T. d. G.

Magazzari, G., gest. 27. 3. 1872 in Mailand. Gilt als der populärste Volkskomponist Italiens.

Magnus, Défiré (Magnus Deutz), geb. 13. 6. 1828 in Brüssel, gest. im Januar 1884 in Paris, wo er sich als Pianist, Lehrer, Komponist und Musikreferent großer Achtung erfreute. Schrieb und veröffentlichte vornehmlich Klavierwerke, auch eine Elementarklavierschule 2c.

Mahler, Gustav, s. T. d. G.

Mahu, Stephan. Hervorragender Kirchenkomponist der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Kapellsänger Kaiser Ferdinand I.

Maier, Jul. Jos., geb. 29. 1. 1821 in Freiburg (Baden), gest. 21. 4. 1889 in München. War Lehrer für Kontrapunkt am Konservatorium daselbst und Konservator der Musikabteilung der Münchener Bibliothek. Musikschriftsteller und Herausgeber älterer Vokalwerke.

Maillart, Louis (Aimé), geb. 1817 in Montpellier, gest. 26. 5. 1871 in Moulins. Opernkomponist. Am bekanntesten wurde „Das Glöckchen des Eremiten".

Mainzer, Josef, Abbé, geb. 7. 5. 1807 in Trier, gest. 10. 11. 1851 in Manchester. War zuerst Gesanglehrer am Seminar in Trier, später in England. Gab method. Unterrichtswerke 2c. heraus.

Mair, Franz, geb. 15. 3. 1821 in Weickendorf (Oesterreich), gest. 30. 11. 1893 in Wien als Dirigent des „Schubertbund". Schrieb Schauspielmusiken, Männerchöre u. a.

Major, Julius J., Professor, Dirigent in Budapest, komponierte Symphonien und andere Orchesterwerke, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Gesänge 2c.

Malder, Pierre van, geb. 13. 5. 1724 in Brüssel, gest. 3. 11. 1768 daselbst. War Violinist der Brüsseler Oper. Schrieb mehrere Opern, Symphonien, Streichquartette u. a.

Malibran, Maria Felicitas, geb. 24. 3. 1808 in Paris, gest. 23. 9. 1836 in Manchester. Eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen (Kontraalt von großem Umfang).

M

Malling, Jörgen, geb. 31. 10. 1831 in Kopenhagen, lebt in München Dänischer Komponist, schrieb Opern Chorwerke, Kammermusik, Klavierstücke Lieder u. a.

Mallinger, Mathilde, s. T. d. G.

Malten, Therese, s. T. d. G.

Mancinelli, Luigi, s. T. d. G.

Mancini, Francesco, geb. 1674 in Neapel gest. 1739 daselbst. Opernkomponist. Lehrer am Konservatorium San Loreto Hofkapellmeister.

Mancini, Giambattista, geb. 1716 in Ascoli, gest. 4. 1. 1800 in Wien. Berühmter Gesanglehrer. Schrieb über Coloraturgesang.

Mandyczewski, Eusebius, geb. 18. 8. 1857 in Czernowitz (Bukowina), lebt in Wien als Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, Lehrer für Kontrapunkt und Komposition 2c. Komponierte Messen, Kantaten, Klavierstücke, Lieder 2c.

Mangold, Wilh., geb. 19. 11. 1796 in Darmstadt, gest. 23. 5. 1875 als Hofkapellmeister a. D. Komponist. S. Bruder:

Mangold, Karl Amand., geb. 19. 11. 1813 in Darmstadt, gest. 5. 8. 1889 in Oberndorf. Musikdirektor am Hoftheater in Darmstadt. Komponist (Opern, Oratorien, Chorwerke, Symphonien, Männerchöre u. a.).

Manns, August, geb. 12. 8. 1825 in Stolzenburg b. Stettin, ist seit 1855 erster Kapellmeister der Kristallpalastkonzerte in London. Ausgezeichneter Dirigent.

Manns, Ferd., geb. 27. 8. 1844 in Witzenhausen (Provinz Sachsen), wirkt seit 1891 als Hofkapellmeister in Oldenburg. Komponist von Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerken, Klavierstücken 2c.

Mannstädt, Franz, s. T. d. G.

Mantius, Eduard, geb. 18. 1. 1806 in Schwerin, gest. 4. 7. 1874 in Bad Ilmenau. Vortrefflicher Bassbuffosänger, war von 1830—57 erster Tenorist an der kgl. Oper in Berlin. Gesuchter Gesangslehrer. Liederkomponist.

Mara, Gertrude Elisabeth (geb. Schmeling), geb. 23. 2. 1749 in Kassel, gest. 20. 1. 1833 in Reval. Berühmte Sängerin.

Marcello, Benedetto, geb. 1. 8. 1686 in Venedig, gest. 24. 7. 1739 in Brescia. Bedeutender Komponist, Dichter und Musikschriftsteller.

Marcello, Marco Marcelliano, geb. um 1800, gest. 1865 in Mailand. Musiker, Schriftsteller, Kritiker, Uebersetzer von Operntexten („Jüdin", „Hugenotten" und anderes).

Marchand, Jean Louis, geb. 1669 in Lyon, gest. 17. 2. 1732 in Paris. Orgelvirtuose. Veröffentlichte Klavier- und Orgelstücke.

Marchesi, Salvatore (Ritter de Castrone), geb. 1822 in Palermo. Opernsänger, Komponist, Lehrer von Ruf. S. Gattin:

M

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Marchesi, Mathilde, s. T. d. G.

Marchetti, Filippo, geb. 26. 2. 1835 in Bolognola, lebt in Rom und ist Präsident der Cäcilien-Akademie daselbst. Geschätzter ital. Opernkomponist.

Marenco, Romualdo, geb. 1. 3. 1841 in Novi Ligure. Italienischer Opern- und Ballettkomponist.

Marenzio, Luca, gest. 22. 8. 1599 in Rom, war berühmter Madrigalenkomponist 2c.

Marek, Louis, geb. 1837 in Galizien, war Klavierlehrer in Lemberg, wo er starb. Pianist (Liszt-Schüler). Veröffentl. Klavierkompositionen.

Maretzeck, Max, geb. 1821 in Brünn, gest. 14. 5. 1897 in Pleasant Plains (U. S. A.). Chordirektor, Operndirektor, Komponist. Bekannt als Opernimpresario.

Mariani, Angelo, geb. 11. 10. 1822 in Ravenna, gest. 13. 6. 1873 in Genua. Ausgezeichneter Orchesterdirigent. Komponierte Lieder, Kantaten, 1 Requiem.

Mario, Giuseppe, Marchese di Candia, geb. 1810 in Cagliari, gest. 11. 12. 1883 in Rom. Hervorragender Operntenor.

Markull, Fr. Wilh., geb. 17. 2. 1816 in Reichenbach b. Ellerig, gest. 30. 4. 1887 in Danzig als kgl. Musikdirektor, Organist. Gesangvereinsdirigent daselbst. Komponierte Lieder, Klavierstücke, Opern, Oratorien, Symphonien 2c.

Markwort, Joh. Christian, geb. 13. 12. 1778 in Reislug (Braunschw.), gest. 13. 1. 1866 in Bessungen (Darmstadt). Opernsänger (Tenorist), Chordirektor, Musikschriftsteller.

Marmontel, Antoine, geb. 18. 6. 1816, gest. in Paris, 80½ Jahre alt. Lehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb instruktive Klavierwerke, Etüden, Sonaten u. a.

Marpurg, Fr. Wilh., geb. 1. 10. 1718 in Seehausen (Altmark), gest. 22. 5. 1795 in Berlin. Theoretiker und Kritiker (Abhandlung über die Fuge).

Marpurg, Fr., geb. 4. 4. 1825 in Paderborn, gest. 1. 12. 1884 in Wiesbaden. Violinist und Pianist. Hofkapellmeister. Komponist mehrerer Opern.

Marschner, Heinr., Dr., geb. 16. 8. 1795 in Zittau, gest. 14. 12. 1861 in Hannover als Generalmusikdirektor a. D. Berühmter Opernkomponist („Vampyr", „Templer und Jüdin", „Hans Heiling" u. a.).

Marsick, Martin Pierre, s. T. d. G.

Martin y Soler, Vicente, geb. 1754 in Valencia, gest. 19. 2. 1806 in Petersburg. Organist, Opernkomponist, Dirigent.

Martini, Giambattista (Padre Martini), geb. 24. 4. 1706 in Bologna, gest. 4. 10. 1784 daselbst. Berühmter Kontrapunktist und Musikhistoriker.

Martucci, Giuseppe, s. T. d. G.

Marx, Ad. Bernh., Dr. Prof., geb. 15. 5. 1799 in Halle, gest. 17. 5. 1866 in Berlin. Universitätsmusikdirektor daselbst. Gründete mit Kullak und Stern das Sternsche Konservatorium. Bedeutender Musiktheoretiker und Aesthetiker. Gab unter vielem anderem heraus: Die „Lehre von der musikalischen Komposition" (Neuausgabe von Riemann 1887), „Allg. Musiklehre", eine Beethovenbiographie, 4. Aufl. v. Dr. Behmke, 1884.

Marxsen, Ed., geb. 23. 7. 1806 b. Altona, gest. 18. 11. 1887 in Altona. War kgl. Musikdirektor in Hamburg. Orchester-, Klavier-, Liederkompositionen. M. ist der Lehrer von Brahms.

Mascagni, Pietro, s. T. d. G.

Mason, Lovel, Dr., geb. 1792 in Medfield (Massachusetts), geb. 11. 8. 1872 in New-York. Begründer der Bostoner Musikakademie. Sein Sohn:

Mason, William, geb. 24. 1. 1829 in Boston, lebt in New-York. Klaviervirtuos. Veröffentlichte Klavierkompositionen.

Massart, Lambert, geb. 19. 7. 1811 in Lüttich, gest. 13. 2. 1892 in Paris. War Violinprofessor am Pariser Konservatorium. (H. Wieniawski ist u. a. s. Schüler.)

Massé, Viktor, geb. 2. 3. 1822 in Lorient (Bretagne), gest. 5. 7. 1884 in Paris. Opernkomponist. War Chordirektor der großen Oper, Lehrer der Komposition am Konservatorium in Paris. Mitglied der Akademie.

Massenet, J. F., s. T. d. G.

Maszkowski, Raphael, s. T. d. G.

Materna, Amalie, s. T. d. G.

Mathias, Georges Amédée St. Clair, geb. 14. 10. 1826 in Paris. Pianist. War Lehrer am Konservatorium. Vielseitiger Komponist.

Mathieu, Emil, geb. 16. 10. 1844 in Lille, gest. 1883 in Paris. Belgischer Komponist. (Opern, Kantaten, Lieder u. a.)

Matthäi, Heinr. Aug., geb. 3. 10. 1781 in Dresden, gest. 1835 in Leipzig. Violinvirtuos.

Mattheson, Joh., geb. 28. 9. 1681 in Hamburg, gest. 17. 4. 1764 daselbst als Kapellmeister am Dom. Komponist und höchst bedeutender Musikschriftsteller. („Der vollkommene Kapellmeister", „Generalbaßschule" 2c.)

Matthison-Hansen, Hans, geb. 6. 2. 1807 in Flensburg, gest. 7. 1. 1890 in Roeskilde, wo er lange Domorganist war. Ausgezeichneter dänischer Organist und Komponist von Kirchen- und Orgelwerken. Sein Sohn:

Matthison-Hansen, Gotfred, Professor, geb. 1. 11. 1832 in Roeskilde. Ist Organist in Kopenhagen. Orgelvirtuose und ebenfalls Komponist. (Kammermusikwerke, Sonaten für verschiedene Instrumente, Orgelkompositionen.)

Maurer, Ludw. Wilh., gest. 8. 2. 1789 in Potsdam, gest. 25. 10. 1878 in Petersburg als Orchesterinspektor. Violinvirtuose. Komponierte für Violine.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Maurice, Alphonse, geb. 14. 4. 1856 in Hamburg, lebt in Dresden. Komponierte Opern, Kammermusiken, Chöre, Lieder 2c.

Mayer, Charles, 21. 8. 1799 in Königsberg, gest. 2. 7. 1862 in Dresden. Pianist. Schrieb Klavierkompositionen u. a. (Konzerte, Etüden.)

Mayer, Wilh., Dr. (W. A. Remy), geb. 10. 6. 1831 in Prag, gest. 22. 1. 1898 in Graz. Komponist, Lehrer für Komposition, Klavierspiel und Gesang. (Busoni, Dr. W. Kienzl, Heuberger, Weingartner 2c. sind seine Schüler.) Schrieb Symphonien und andere Orchesterwerke, Liederspiele 2c.

Mayer, Jos. Anton, geb. in Pfullendorf (Baden). Kgl. Kammermusiker, Musikdirektor der Hofkapelle und Professor für Theorie am Konservatorium in Stuttgart. Schrieb die dramatische Scene „Kyffhäuser", die Kantate „Der Geiger von Gmünd", ein Oratorium, „Jephta", Orchesterwerke, Chöre, Lieder u. a.

Mayr, Simon, geb. 14. 6. 1763 in Mendorf (Bayern), gest. 2. 12. 1845 in Bergamo. Opernkomponist, Kapellmeister und Kompositionslehrer am Musikinstitut in Bergamo.

Mayrberger, Karl, geb 9. 6. 1828 in Wien, gest. 23. 9. 1881 in Preßburg. Theoretiker und Komponist. Lehrer der Musik an der Staatspräparandenanstalt und Domkapellmeister in Preßburg.

Mayseder, Josef, geb. 26. 10. 1789 in Wien, gest. 21. 11. 1836 daselbst. Violinvirtuos. Schrieb viele Werke für die Geige.

Mazas, Jacq. Ferréol, geb. 23. 9. 1782 in Béziers, gest. 1849. Violinvirtuos. Komponierte brillante Violinwerke. Schrieb eine Violin- und eine Bratschenschule.

Mazzukato, Alberto, 20. 7. 1813 in Udine, gest. 31. 12. 1877, als Direktor des Konservatoriums Mailand. Opernkomponist, Gesanglehrer am Konservatorium in Mailand, Musikschriftsteller.

Meerens, Charles, 26. 12. 1831 in Brügge (Flandern). Violoncellist. Schriftsteller auf musikalisch-akustischem Gebiet.

Meerts, Lambert Josef, geb. 1800 in Brüssel, gest. 12. 5. 1863 daselbst. Violinprofessor am Konservatorium Brüssel. Schrieb viele Studienwerke für die Violine, Fugen 2c.

Mehlig-Falk, Anna, geb. 11. 7. 1846 in Stuttgart, lebt in Antwerpen. Pianistin, (Lisztschülerin).

Mehrkens, Fr. Adolf, geb. 22. 4. 1840 in Neuenkirchen a. E. Organist, Musiklehrer und Dirigent der Bachgesellschaft. Gest. 31. 5. 1899 in Hamburg. Komponist.

Méhul, Etienne Nicolas, geb. 22. 6. 1763 in Givet, gest. 18. 10. 1817 in Paris. Berühmter Opernkomponist. („Joseph und seine Brüder" u. a.)

Meibom, Markus, geb. 1626 in Tönning (Schleswig), gest. 1711 in Utrecht. Musikhistoriker.

Meiland, Jak., geb. 1542 in Senftenberg (Lausitz), gest. 1577 in Celle. Bedeutender Kontrapunktist, Hofkapellmeister in Ansbach und Celle.

Meinardus, Ludw., geb. 17. 9. 1827 in Hoofsiel (Oldenburg), gest. 12. 7. 1896 in Bielefeld. War Lehrer am Konservatorium Dresden, dann Musikreferent in Hamburg. Namhafter Komponist und Musikschriftsteller. (Oratorien, Symphonien, Kammermusikwerke und vieles andere.)

Meister, Karl Severin, geb. 23. 10. 1818 in Königstein (Taunus), gest. 30. 9. 1881 in Montabaur (Westerwald) als kgl. Seminarmusikdirektor. Schrieb eine Orgelschule, Orgelkompositionen, Chöre, Lieder 2c. sowie das musikgeschichtliche Werk „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 2c."

Melgunow, Jul. v., geb. 1846 in Kostroma (Rußland). Pianist. Veröffentliche russische Volkslieder u. a.

Melis, Emanuel, geb. 1831 in Zminné (Böhmen), lebt in Prag. Musikschriftsteller, speziell für böhmische Musikgeschichte.

Membrée, Edmond, geb. 1820 in Valenciennes, gest. 10. 9. 1882 auf Schloß Damont bei Paris. Komponist von Opern, Liedern, Romanzen, Chören u. a.

Mendel, Herm., geb. 6. 8. 1834 in Halle a. S., gest. 26. 10. 1876 in Berlin. Musikschriftsteller, Musikreferent verschiedener Zeitungen. Schrieb Biographien, ein Musiklexikon, redigierte die Modesche Opernbibliothek 2c.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, s. 2. 1809 in Hamburg, gest. 4. 11. 1847 in Leipzig.

Mengewein, Karl, geb. 9. 9. 1852 in Zaunroda (Thüringen). Dirigent und Musikinstitutsleiter in Berlin. Komponist.

Mengozzi, Bernardo, geb. 1758 in Florenz, gest. 1800 in Paris. Opernkomponist und Sänger. Gesangsprofessor am Pariser Konservatorium.

Menter, Sophie, s. T. d. G.

Merk, Jos., geb. 18. 1. 1795 in Wien, gest. 16. 6. 1852 daselbst. Cellovirtuose, Lehrer am Konservatorium, k. k. Kammervirtuos. Schrieb Kompositionen für sein Instrument.

Merkadante, Saverio, geb. 26. 7. 1797 in Altamatura, gest. 3. 12. 1870 in Neapel. Berühmter italienischer Opernkomponist. Direktor der kgl. Musikschule in Neapel.

Merkel, Gust. Ad., geb. 12. 11. 1827 in Oberoderwitz, gest. 30. 10. 1885 in Dresden. Orgelvirtuos, Hoforganist. Lehrer am Konservatorium Dresden. Komponist. (Orgelsonaten, Phantasien u. a.)

Mertens, Joseph, geb. 17. 2. 1834 in Antwerpen. Violinlehrer am Konservatorium daselbst. Belgischer Komponist.

Schrieb mehrere vlämische Opern, Instrumentalwerke 2c.

Mertke, Ed., 17. 6. 1833 in Riga, gest. 25. 9. 1895 in Köln. Pianist und Komponist. Lehrer am Konservatorium in Köln. Schrieb auch instruktive Werke.

Merulo, Claudio, geb. 1533 in Coreggio, gest. 4. 5. 1604 in Parma. Berühmter Komponist und Orgelspieler.

Mestrino, N., geb. 1748 in Mailand, gest. 1790 in Paris. Violinvirtuos und Komponist von Violinwerken.

Metastasio, P. Ant. Dom. Bonaventura, geb. 13. 1. 1698 in Assisi, gest. 12. 4. 1782 in Wien. Dichter einer großen Anzahl Opernlibretti.

Methfessel, Alb. Gottl., geb. 6. 10. 1785 in Stadt-Ilm, gest. 23. 3. 1869 in Heckenbeck bei Gandersheim. Beliebter Liederkomponist, Hofkapellmeister in Braunschweig.

Metra, Olivier, geb. 2. 6. 1830 in Reims, gest. 22. 10. 1889 in Paris. Direktor der Pariser Opernbälle, sehr beliebter Tanzkomponist. Operetten.

Mettenleiter, Joh. Georg, geb. 6. 4. 1812 in St. Ulrich bei Ulm, gest. 6. 10. 1858 in Regensburg als Chorregent und Organist. Katholischer Kirchenkomponist.

Mettenleiter, Dominicus, Dr., geb. 20. 5. 1822 in Ellwangen (Württemberg), gest. 2. 5. 1868 in Regensburg. Musikschriftsteller. Sein Bruder:

Mettenleiter, Bernh., 25. 4. 1822 in Wallerstein (Bayern). War Chorregent 2c. in Kempten. Schrieb Kirchenkompositionen.

Meydorff, Gustav, geb. 16. 5. 1822 in Wehlau (Ostpreußen). Waldhornvirtuos und Violinist, Professor am Konservatorium in St. Petersburg. Seit 1868 erster Waldhornist an der herzoglichen Kapelle in Braunschweig. Sein Sohn:

Meydorff, Richard, geb. 28. 6. 1844 in Danzig, lebt in Hannover. Theaterkapellmeister und Komponist (Symphonien, Opern, Ouvertüren, Klavierstücke 2c.)

Meyer, Pauline, s. T. d. G.

Meyer, Leopold v., geb. 1816 in Wien, gest. 6. 3. 1883 in Dresden. Klaviervirtuos.

Meyer, Jenny, geb. 26. 3. 1834 in Berlin, gest. 20. 7. 1894 als Direktorin des Sternschen Konservatoriums daselbst. Altistin, Gesanglehrerin.

Meyer, Waldemar, s. T. d. G.

Meyerbeer, Giacomo, geb. 5. 9. 1791 in Berlin, gest. 2. 5. 1864 in Paris.

Meyer-Hellmund, Erik, s. T. d. G.

Meyer-Olbersleben, Max, geb. 5. 4. 1850 in Olbersleben (Weimar). Professor am kgl. Konservatorium in Würzburg. Komponist. (Opern, Chorwerke, Suite für Flöte, Kammermusikwerke, Vokalkompositionen u. a.)

Michaelis, Chr. Fr., geb. 1770 in Leipzig, gest. 31. 8. 1834 daselbst. Musikästhetiker.

Michaelis, Ad. Alfred, geb. 14. 8. 1854 in Beiersdorf (Prov. Sachsen). Musikschriftsteller, Organist und Chordirigent. Veröffentlichte die Schriften: „Allgemeine Musiklehre", „Lehre vom Kontrapunkt" 2c., Orgelstücke u. a.

Micheli, Romano, geb. 1575 in Rom, gest. 1655. Berühmter Kontrapunktist.

Michsch, Joh. Alois, geb. 19. 7. 1765 in Georgenthal (Böhmen), gest. 24. 9. 1845 in Dresden. Opernsänger, Chordirektor. Berühmter Gesanglehrer.

Mickwitz, Harald v., geb. 22. 5. 1859 in Helsingfors. Pianist. Komponierte Klavierstücke 2c.

Mihalovich, Edmund v., geb. 13. 9. 1842 in Feriscancze (Slavonien), lebt in Budapest als Direktor der Landesmusikakademie 2c. Pianist und Komponist (Orchesterwerke, Opern 2c.).

Mikuli, Karl, geb. 20. 10. 1821 in Czernowitz, gest. 21. 5. 1897 als Direktor der Musikschule in Lemberg. Pianist. Schüler Chopins, dessen Werke er nach des Meisters persönlichen Angaben herausgab.

Milanolla, Geschwister Therese und Maria, geb. 28. 8. 1827 bezw. 19. 7. 1832 in Savigliano bei Turin, Maria gest. 21. 10. 1848 in Paris. Violinvirtuosinnen.

Milde, Hans Feodor v., s. T. d. G.

Milde, Rosa v., s. T. d. G.

Milder-Hauptmann, Pauline Anna, geb. 13. 12. 1785 in Konstantinopel, gest. 29. 5. 1838 in Berlin. Bedeutende dramatische Sängerin.

Millöcker, Carl, s. T. d. G.

Mills, Bach Sebast., geb. 13. 3. 1838 in Cirbucester (England), lebt in Newyork, gest. 21. 12. 1898 in Wiesbaden. Klaviervirtuos. Gab Klavierkompositionen heraus.

Minoja, Ambrogio, geb. 21. 10. 1762 in Ospitaletto bei Lodi, gest. 3. 8. 1825 in Mailand. Berühmter Gesanglehrer, Kapellmeister und Studieninspektor des Konservatoriums in Mailand. Komponist.

Miry, Karel, geb. 14. 8. 1823 in Gent, gest. 5. 10. 1889 daselbst. Vlämischer Opernkomponist.

Mitterwurzer, Anton, geb. 12. 4. 1818 in Sterzing (Tirol), gest. 2. 4. 1872 in Döbling bei Wien. Berühmter Baritonist, hervorragender Wagnersänger.

Mitzler, Lorenz Christoph, geb. 25. 7. 1711 in Heidenheim (Württemberg), gest. 1778 in Warschau. Musikschriftsteller (Schüler von J. S. Bach).

Mockwitz, Friedr., geb. 5. 3. 1785 in Lauterbach (Sachsen), geb. 1849 in Dresden. Bearbeitete zuerst Mozartsche Orchester-Werke für Klavier zu vier Händen.

Möhring, Ferd., geb. 18. 1. 1816 in Alt-Ruppin, gest. 1. 5. 1887 in Wiesbaden. Männerchor-Komponist 2c., Organist, Gesanglehrer, kgl. Musikdirektor.

Möser, Carl, geb. 24. 1. 1774 in Ber-

lin, gest. 27. 1. 1851 dortselbst. Bedeutender Violinvirtuose, tit. königl. Kapellmeister. Sein Sohn:

Möser, August, geb. 20. 12. 1825, gest. 1859 in Amerika auf einer Konzertreise. Ebenfalls Violinist, Schüler seines Vaters.

Mohr, Herm., geb. 9. 10. 1830 in Nienstadt (Weimar), gest. 26. 5. 1896 als Lehrer an einem Konservatorium in Philadelphia. Dirigent und Komponist (Männerchöre, Klavierstücke u. a.).

Molique, Wilh. Bernh., geb. 7. 10. 1802 in Nürnberg, gest. 10. 5. 1869 in Cannstatt. Berühmter Violinvirtuose, geschätzter Komponist.

Molitor, Ludwig, geb. 12. 7. 1817 in Zweibrücken, gest. 12. 1. 1890 daselbst. Schrieb Männerchöre, Klavierstücke, Kirchenwerke 2c.

Monbelli, Marie, geb. 15. 2. 1843 in Cadix. Berühmte Sängerin. Seit 1869 Primadonna am Covent-Garden Theater in London.

Moniuszko, Stanislaw, geb. 5. 5. 1820 in Ubil (Rußland), gest. 4. 6. 1872 in Warschau. War zuletzt Direktor des Konservatoriums daselbst. Komponist (Opern, Klavierstücke, kirchliche Werke, Kantaten 2c.).

Monsigny, Pierre Alex., geb. 17. 10. 1729 in Fauquembergue bei St. Omer, gest. 14. 1. 1817 in Paris. Hervorragender Vertreter der französischen komischen Oper.

Monte, (Philippe de Mons), geb. 1521 in Mons im Hennegau, gest. 4. 7. 1603 in Wien. Berühmter Kontrapunktiker. Kapellmeister bei Kaiser Maximilian II. und Rudolf II.

Monteverdi, Claudio, geb. 1567 in Cremona, gest. 1643 in Venedig als Kapellmeister an St. Markus 2c. Hochbedeutender Musiker. Schöpfer des musikalischen Dramas, Entwickler der Harmonik und Instrumentation. Opern: „Orfeo", „Arianna" u. v. a., sowie auch zahlreiche Kirchenwerke.

Moore, Thomas, geb. 28. 5. 1779 in Dublin, gest. 26. 2. 1852 in Sloperton Cottage bei Devizes. Berühmter Dichter, war auch Komponist manches seiner Gedichte 2c.

Morales, Christofero, geb. um 1520 in Sevilla, war um 1540 päpstlicher Kapellsänger in Rom. Bedeutender spanischer Kontrapunktist und Kirchenkomponist.

Moralt, vier Brüder, berühmte Quartettspieler. Joseph, geb. 5. 8. 1775 in Schwetzingen, gest. 14. 11. 1865. Kapellmeister und Konzertmeister in München, tüchtiger Geiger (1. Violine).

Moralt, Joh. Baptist, geb. 10. 1. 1777, gest 7. 10. 1825, zweiter Violinist, komponierte auch.

Moralt, Philipp, geb. 1780, gest. 10. 1. 1829. Cellist, kgl. Musikdirektor und 2. Dirigent der Oper in München.

Moralt, Georg, geb. 1781, gest. 1813. Bratschist.

Moran-Olden, Fanny, s. T. d. G.

Morel, Aug. François, geb. 26. 11. 1809 in Marseille, gest. 22. 4. 1881 in Paris. Komponist von Opern, Liedern, besonders aber von Kammermusikwerken.

Morelot, St., geb. 12. 1. 1820 in Dijon, lebt daselbst. Gelehrter Kirchenmusikschriftsteller.

Morlachi, Francesco, geb. 14. 6. 1784 in Perugia, gest. 28. 10. 1841 in Innsbruck auf der Reise nach Pisa. War von 1810 bis zu seinem Tode Hofkapellmeister in Dresden. Schrieb eine stattliche Reihe Opern, Messen 2c.

Morley, Thomas, bedeutender englischer Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts.

Morsch, Anna, geb. 3. 7. 1841 in Gransee, Inhaberin eines Musikinstitutes in Berlin. Pianistin, Musiklehrerin und Schriftstellerin.

Morstatt, Heinrich, Professor, geb 17. 11. 1844 in Cannstatt. Tonkünstler und Musikschriftsteller, ist Vorstand der Neuen Stuttgarter Musikschule, welche er 1885 gründete.

Mortelmans, L., geb. 5. 2. 1868 in Antwerpen. Komponist von Orchester-Chorwerken 2c.

Mortier de Fontaine, Henri Louis Stanislaus, geb. 13. 5. 1818 in Wiesniowiec (Wolhynien), gest. 10. 5. 1883 in London. Klaviervirtuos.

Moscheles, Ignaz, geb. 30. 5. 1794 in Prag, gest. 10. 3. 1870 in Leipzig als Lehrer am Konservatorium. Klaviervirtuos und Komponist.

Mosel, Ign. Franz (Edler von), geb. 1. 4. 1772 in Wien, gest. 8. 4. 1844 daselbst. Musikschriftsteller. Dirigent 2c. und auch Komponist (Opern u. a.).

Mosevius, Joh. Theod., Dr. phil., geb. 25. 9. 1788 in Königsberg, gest. 15. 9. 1858 auf der Reise in Schaffhausen. Universitätsmusikdirektor, Gründer und Dirigent der Singakademie und Liedertafel in Breslau. Musikschriftsteller.

Mosonyi (Michael Brandt), geb. 4. 9. 1814 in Wieselburg, gest. 31.10. 1870 in Budapest. National ungarischer Komponist (Symphonien, Opern, Kirchensachen, Klavierstücke u. a.).

Moszkowski, Moriz, s. T. d. G.

Motti, Felix, s. T. d. G.

Mouton, Jean, gest. 30. 10. 1522 in St. Quentin. Bedeutender Kontrapunktist.

Mozart, Leopold (der Vater von W. A. Mozart), geb. 14. 11. 1719 in Augsburg, gest. 28. 5. 1787 in Salzburg. Tüchtiger Violinist und Komponist (Violinschule). Hofkomponist und Vizekapellmeister des Erzbischofs von Salzburg. Seine Tochter:

Mozart, Maria Anna, geb. 30. 7. 1751, gest. 29. 10. 1829 in Salzburg, war eine tüchtige Pianistin. Ihr Bruder ist der genialste Meister.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Mozart, Wolfgang Amadeus, geb. 27. 1. 1756 in Salzburg, gest. 5. 12. 1791 in Wien. Sein Sohn:

Mozart, Wolfgang Amadeus, geb. 26. 7. 1791, gest. 30. 7. 1844 in Karlsbad. War ein guter Musiker und mittelmäßiger Komponist.

Mücke, Franz, geb. 24. 1. 1819 in Möckern, geb. 8. 2. 1863 in Berlin. Kgl. Musikdirektor. Komponist. Redakteur der „Märkischen Sängerbund-Zeitung" 2c.

Mühldorfer, Wilh., s. T. d. G.

Müller, Wenzel, geb. 26. 9. 1767 in Tyrnau (Mähren), gest. 3. 8. 1835 in Baden bei Wien. Theaterkapellmeister, Komponist von Zauberopern und Singspielen.

Müller, Aug. Eberhard, geb. 13. 9. 1767 in Nordheim, gest. 3. 12. 1817 in Weimar. Thomaskantor in Leipzig, dann Hofkapellmeister in Weimar. Komponist.

Müller, Iwan, geb. 3. 12. 1786 in Reval, gest. 4. 2. 1854 als Hofmusikus in Bückeburg. Klarinettevirtuos, Komponist von Klarinettenstücken 2c.

Müller, Fr., geb. 10. 12. 1786 in Orlamünde (Altenburg), gest. 12. 12. 1871 in Rudolstadt. Violoncellist und Klarinettist, Hofkapellmeister in Rudolstadt, Komponist (Symphonien, Konzerte für Klarinette, Etüden, Stücke für Blechblasinstrumente u. a.).

Müller, 4 Brüder, ausgezeichnete Quartettspieler.

Karl, geb. 11. 11. 1797 in Braunschweig, Konzertmeister, gest. 4. 4. 1873 in Braunschweig;

Gustav, geb. 3. 12. 1799 in Braunschweig, Sinfoniedirektor (Bratschist), gest. 1855 in Braunschweig;

Theodor, geb. 27. 9. 1802 in Braunschweig, Violoncellist, gest. 1875 in Braunschweig;

Georg, F., geb. 29. 7. 1808 in Braunschweig, Kapellmeister (2. Geiger), gest. 1875 in Braunschweig.

Müller, die 4 Söhne Karls bildeten ein neues Quartett, Hofquartett in Meiningen, machten große Konzertreisen.

(Bergbaus), Karl, geb. 14. 4. 1829 (erste Violine);

Hugo, geb. 21. 9. 1832 (zweite Violine);

Bernhard, geb. 24. 2. 1825 (Bratsche);

Wilhelm, geb. 1. 6. 1834 (Violoncell).

Das Quartett löste sich 1873 auf.

Müller-Berghaus, Karl, s. T. d. G.

Müller, Peter, geb. 9. 6. 1791 in Kesselstadt, Pfarrer in Staden, gest. 29. 9. 1877 in Langen (Schweiz). Komponist (Opern, Männerchöre, Streichquintette 2c.)

Müller, Franz Karl Friederich, Jurist, geb. 30. 11. 1806 in Weimar, gest. 2. 9. 1876 als Regierungsrat. Trat als einer der ersten für R. Wagner in Wort und Schrift ein. Schrieb vieles über R. Wagner und seine Werke.

Müller, Aug., geb. 1810, gest. 26. 11. 1867 als herzogl. Konzertmeister in Darmstadt. Bedeut. Kontrabaßvirtuose. Schrieb Kompos. f. dieses Instrument 2c.

Müller, Karl, Prof., geb. 21. 10. 1818 in Weißensee b. Erfurt, gest. 19. 7. 1894 in Frankfurt a. M. als Dirigent der Museumskonzerte. Violinist, Musikdirektor, Komponist.

Müller, Bernh., geb. 25. 1. 1824 in Sonneberg, gest. 5. 12. 1883 in Meiningen als herzoglicher Kirchenmusikdirektor.

Müller, Richard, Prof., geb. 28. 2. 1830 in Leipzig. Dirigent, Gesanglehrer, Komponist (Männerchöre 2c.).

Müller, Adolf, s. T. d. G.

Müller, Hans, Prof. Dr., geb. 18. 9. 1854 in Köln, gest. 11. 4. 1897 in Berlin. Musikschriftsteller. Lehrer der Musikgesch. an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

Müller-Hartung, Karl, s. T. d. G.

Müller-Reuter, Theodor, s. T. d. G.

Muffat, Georg, gest. 23. 2. 1704 in Passau. Organist in Straßburg, Salzburg, Passau, Kapellmeister, Komponist. Sein Sohn:

Muffat, Aug. Gottlieb, geb. 17. 4. 1683, gest. 10. 12. 1770 in Wien als kaiserl. Hoforganist a. D. Komponist für Orgel und Klavier.

Munzinger, Karl, geb. 23. 9. 1842 in Balsthal (Schweiz). Lebt in Bern als Leiter der Musikschule, Musiklehrer und Musikdirektor. Komponist (Symphonien, Kantaten u. a.).

Muris, Johannes de. Berühmter Theoretiker und Schriftsteller der ersten Hälfte des 14. Jahrh.

Musard, Philippe, geb. 1792 in Paris, gest. 31. 3. 1859 in Auteuil. Beliebter Tanzkomponist in Paris, Balldirigent an der großen Oper.

Müsiol, Robert, geb. 14. 1. 1846 in Breslau, lebt in Fraustadt (Posen) als Kantor und Musikschriftsteller. Veröffentlichte: „Musikal. Fremdwörterbuch", „Konversationslexikon der Tonkunst" 2c. 2c., komponierte Klavier-, Orgelstücke, Lieder, Chöre u. a.

Mussa, Vict. Em. (Ritter von Kaczkowski), geb. 26. 10. 1858 in Wien, lebt in Stuttgart. Tonkünstler und Musikschriftsteller.

Mussorgsky, Modest Petrowitsch, geb. 16. 3. 1839 in Toropez (Rußl., Gouv. Pskow), gest. 16. 3. 1881 in Petersburg. Russ. Opernkomponist 2c.

Mysliwerczek, Josef, geb. 9. 3. 1737 bei Prag, gest. 4. 2. 1781 in Rom. Opernkomponist. Schrieb auch Sinfonien, Oratorien, Streichquartette u. a.

Nabich, Moritz, geb. 1815 in Altstadt-Waldenburg, 1887 in Leipzig, gest. 4. 7. 1893 in Steglitz bei Berlin. Posaunenvirtuos.

Nachbaur, Franz, geb. 25. 3. 1835 auf Schloß Gießen b. Friedrichshafen. Bühnensänger (Tenorist), kgl. Kammersänger. Ist seit 1890 pensioniert und lebt in München.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Nachèz, Tivadar, geb. 1. 6. 1859 in Budapest, lebt in London. Violinvirtuos. Machte erfolgreiche Konzertreisen durch Europa.

Nadermann, Franz Joseph, geb. 1773 in Paris, gest. 2. 4. 1835 dortselbst. Harfenvirtuos, Lehrer des Harfenspiels am Konservatorium in Paris. Veröffentl. Harfenkompositionen und eine Harfenschule.

Nägeli, Hans Georg, geb. 27. 5. 1773 bei Zürich, gest. 26. 12. 1836 daselbst. Musikalienhändler, Komponist (u. a. des Liedes „Freut euch des Lebens") und Theoretiker.

Nagiller, Matthäus, geb. 24. 10. 1815 in Münster (Tirol), gest. 8. 7. 1874 in Innsbruck, wo er Dirigent des Musikvereins war. Komponist (Orchester- und Chorwerke, 1 Oper u. a.).

Nanini, Giovanni Maria, geb. 1545 in Tivoli, gest. 11. 3. 1607 in Rom. Berühmter italienischer Kirchenkomponist, Kapellmeister an Santa Maria Maggiore in Rom als Nachfolger Paläſtrinas. Sein Bruder:

Nanini, Giovanni Bernardino, geb. um 1560 in Vallerano, gest. 1624 in Rom. Kapellmeister an San Lorenzo in Damaso. Komponist von kirchl. Vokalwerken u. a.

Napoleon, Arthur, geb. 6. 3. 1843 in Oporto, lebt in Rio de Janeiro. Klaviervirtuos. Komponierte Lieder, Klavier- und einige Orchesterwerke.

Näprawnik, Ed., geb. 24. 8. 1839 in Bejst b. Königgrätz, ist seit 1863 Hofkapellmeister in Petersburg. Komponierte Opern, sinfonische Dichtungen, Lieder, Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a.

Nardini, Pietro, geb. 1722 in Tibiana (Toscana), gest. 7. 5. 1793 in Florenz. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument. Hofkapellmeister in Florenz.

Naret-Koning, Joh. Jos. Dav., Professor, geb. 25. 2. 1838 in Amsterdam. Violinist. Erster Konzertmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M.

Nasolini, Seb., geb. 1768 in Piacenza, gest. um 1816. Schrieb eine Anzahl (33) Opern, die in den Großstädten Italiens zur Aufführung gelangten.

Nathan, Isaak, geb. 1792 in Canterbury, gest. 15. 1. 1864 in Sidney. Gesanglehrer, Komponist (1 Oper, 1 Operette 2c.) und Musikschriftsteller.

Natorp, Bernh. Christ. Ludw., geb. 12. 11. 1774 zu Werden a. d. Ruhr, gest. 8. 2. 1846 in Münster als Generalsuperintendent. Veröffentl. pädagogische Schriften über Gesang.

Naubert, Fried. Aug., geb. 23. 3. 1839 in Schkeuditz (Sachsen), gest. 26. 8. 1897 als großherzogl. mecklenb. Musikdirektor in Neubrandenburg. Organist, Musiklehrer. Komponierte Lieder, Duette, Chöre, Klavierstücke 2c. und schrieb musikpädagogische Aufsätze.

Naue, Joh. Fr., geb. 17. 11. 1787 in Halle, geb. 19. 5. 1858. 1813 Universitätsmusikdirektor und Organist in Halle a. S. Komponist. Sammelte eine wertvolle musikal. Bibliothek.

Nauenburg, Gustav, geb. 20. 5. 1803 in Halle. Gesanglehrer und Musikschriftsteller. Gab Gesangs-Unterrichtswerke heraus.

Naumann, Joh. Gottlieb, geb. 17. 4. 1741 in Blasewitz, gest. 23. 10. 1801 in Dresden. Ausgezeichneter Musiker seiner Zeit. Hofkirchenkomponist und Oberkapelldirektor in Dresden. Schrieb Kirchen-, Orchester- und Kammermusikwerke, mehrere Opern u. a.

Naumann, Emil, Prof. Dr., geb. 8. 9. 1827 in Berlin, gest. 23. 6. 1888 in Dresden. Komponist und Musikschriftsteller („Illustr. Musikgeschichte" u. v. a.) Hofkirchenmusikdirektor in Berlin. Später Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium in Dresden. (Anti-Wagnerianer.)

Naumann, Ernst Karl, Prof. Dr., geb. 15. 8. 1832 in Freiberg, lebt seit 1860 als akademischer Musikdirektor 2c. in Jena. Komponist (Kammermusikwerke, Sonaten u. a.).

Nawratil, Karl, Dr. jur., geb. 7. 10. 1836 in Wien. War zuerst Beamter und studierte auf Anraten von Brahms Musik. Veröffentlichte Kammermusik-, Orchester- und Chorwerke, Klavierstücke u. a.

Naylor, John, Dr., geb. 8. 6. 1838 in Stanningley, gest. 15. 5. 1897 auf der Seereise nach Australien. Engl. Organist und Komponist geistl. Musik.

Necke, Hermann, geb. 8. 11. 1850 in Wiehe (Thüringen), wirkt als städtischer Musikdirektor in Düren. Schrieb Ouvertüren und beliebte Klavierstücke, Lieder, Chöre 2c.

Neeb, Heinr., geb. 1805 in Lich (Hessen), gest. 18. 1. 1878 in Frankfurt a. M., wo er als Dirigent einiger Vereine thätig war. Balladen- und Liederkomponist, komponierte auch Opern, Kantaten, Kammermusiken 2c.

Neefe, Chr. Gottlob, geb. 5. 2. 1748 in Chemnitz, gest. 26. 1. 1798 in Dessau. Hoforganist und Musikdirektor in Bonn. Lehrer Beethovens. Von 1796 an Operndirigent in Dessau. Komponist.

Nehrlich, Christ. Gottfr., geb. 22. 4. 1802 in Ruhland (Lausitz), gest. 8. 1. 1868 in Berlin. Gesanglehrer und Gesangtheoretiker.

Neithardt, Heinr. Aug., geb. 10. 8. 1793 in Schleiz, gest. 18. 4. 1861 in Berlin. Gesanglehrer und kgl. Musikdirektor des kgl. Domchor 2c. Komponist von Instrumental- und Vokalwerken. Von seinen Liedern wurde: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben" volkstümlich.

Neitzel, Otto, s. T. d. G.

Nenna, Pomponio, geb. Ausgangs des 16. Jahrhunderts in Bari (Nea-

Digitized by Google

pel), war ein berühmter Madrigalenkomponist.

Neruda, Wilma, s. T. d. G.

Neßler, V. E., geb. 28. 1. 1841 in Baldenheim bei Schlettstadt, gest. 28. 5. 1890 in Straßburg. Opernkomponist. „Der Rattenfänger von Hameln" und „Der Trompeter von Säkkingen", haben von ihrer ehemaligen Popularität schon vieles eingebüßt. Neßler schrieb auch Männerchöre, Lieder u. a.

Nesvadba, Josef, geb. 19. 1. 1824 in Bystrc (Böhmen), gest. 20. 5. 1876 in Darmstadt. Kapellmeister und Opernkomponist. Schrieb ferner tschechische Lieder und Chorgesänge.

Nesvera, Josef, geb. 24. 10. 1842 in Proskoles bei Horowitz (Böhmen), ist Domkapellmeister in Olmütz. Er schrieb Kirchenkompositionen (Messen), Klavier- und Violinstücke, Chöre, Lieder u. a.

Neyer, Josef, geb. 18. 3. 1808 in Imst (Tirol), gest. 28. 5. 1864 in Graz. Opern- und Liederkomponist. War Kapellmeister in Leipzig, Wien und andern Städten.

Neubauer, Franz Christ., geb. 1760 in Horzin (Böhmen), gest. 11. 10. 1795 in Bückeburg, wo er Hofkapellmeister war. Talentvoller Komponist und Violinvirtuos. Schrieb Symphonien, Streichquartette, Konzerte 2c.

Neukomm, Sigismund, Ritter von, geb. 10. 7. 1778 in Salzburg, gest. 3. 4. 1858 in Paris. Fruchtbarer Komponist und Kapellmeister.

Neusiedler, Hans, gest. 1563 in Nürnberg. Berühmter Lautenspieler und Komponist für dieses Instrument.

Ney, Josef Napoleon, Fürst von der Moskwa, geb. 8. 5. 1803 in Paris (Staatsmann), gest. 25. 7. 1857 in St. Germain en Laye. Dirigent eines Musikvereins, Komponist von Opern 2c.

Nichelmann, Christoph. geb. 18. 8. 1717 in Treuenbrietzen, gest. 20. 7. 1762 in Berlin. Schüler von Seb. Bach. Cembalist Friedrichs des Großen. Komponist.

Nicodé, Jean Louis, s. T. d. G.

Nicolai, Otto, geb. 9. 6. 1810 in Königsberg, gest. 11. 5. 1849 in Berlin als Hofkapellmeister, Komponist der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" und v. a., schrieb auch eine Symphonie, eine kirchl. Festouverture, Lieder 2c.

Nicolai, Wilh. Frederic Gerhard, geb. 20. 11. 1829 in Leyden (Holland), gest. 29. 4. 1896 als Direktor der Kgl. Musikschule in Haag. Klavier und Orgelvirtuos, Dirigent, Lehrer am Konservatorium in Haag, Redakteur der dem Fortschritt huldigenden „Cäcilia", Komponist. Nicolai war Offizier der französischen Akademie.

Nicks, Fr., geb. 3. 3. 1845 in Düsseldorf, ist seit 1891 Professor der Musik an der Universität zu Edinburg. Violinspieler, Musikschriftsteller. Kritiker der Times (London) und anderer Zeitungen. Schrieb e. Chopinbiographie 2c.

Niedermeyer, Louis, geb. 1802 in Nyon bei Genf, gest. 1861 in Paris. Komponist von Kirchenwerken, Opern, Gesängen, Orgel- und Klavierstücken.

Nielsson, Christine, s. T. d. G.

Niemann, Albert, s. T. d. G.

Niemann, Rud. Friedr., geb. 4. 12. 1838 in Wesselbrunn (Holstein), gest. 2. 5. 1898 in Wiesbaden. Pianist (Reisen mit Wilhelmy) und Komponist (Klavierstücke 2c.).

Nietzsche, Fr.. Dr., geb. 15. 10. 1844 in Röcken bei Leipzig, lebt, geistesgestört, in Naumburg. Philosoph. Prof. an der Univ. Basel. Schrieb über Musik u. v. a. Zuerst Vorkämpfer, dann erbitterter Gegner Wagners.

Niggli, Arnold, geb. 20. 12. 1843 in Aarburg (Schweiz), lebt in Aarau. Schrieb vortreffliche Aufsätze über Musik in verschiedenen Zeitungen, Biographien u. s. w.

Nikisch, Arthur, s. T. d. G.

Nini, Alessandro, geb. 1. 11. 1805 in Fano (Romagna), gest. 27. 12. 1880 als Kapellmeister an der Kathedrale zu Bergamo. Schrieb mehrere Opern, auch Kirchenwerke.

Nissen-(Saloman), Henriette, geb. 12. 3. 1819 zu Gotenburg, gest. 27. 8. 1879 in Bad Harzburg. Einst gefeierte Bühnen- u. Konzertsängerin. Von 1859—79 war sie Gesanglehrerin am Petersburger Konservatorium. Gab eine Gesangschule heraus.

Nohl, Ludwig, Prof. Dr., geb. 5. 12. 1831 in Iserlohn (Westfalen), gest. 16. 12. 1835 in Heidelberg. Musikschriftsteller, Prof. an der Universität Heidelberg. Schrieb eine „Beethovenbiographie", „Mozarts Leben", „Beethoven, Liszt, Wagner" 2c. Nohl war begeisterter Anhänger dieser Meister.

Nohr, Christ. Friedr., geb. 7. 10. 1800 in Langensalza, gest. 5. 10. 1875 in Meiningen als herzogl. Konzertmeister. Komponist von Opern, Oratorien, Quintetten, Quartetten 2c.

Normann, L., geb. 28. 10. 1831 in Stockholm, gest. 28. 3. 1885 daselbst. Pianist und Komponist. Kgl. Kapellmeister in Stockholm. Normann war vermählt mit Wilma Neruda.

Noskowsky, Sigismund, s. T. d. G.

Nottebohm, Martin Gustav. geb. 12. 11. 1817 in Lüdenscheid in Westfalen, lebte in Wien und starb auf einer Reise 31. 10. 1882 in Graz. Musikschriftsteller, Mozart- und Beethovenforscher.

Nourrit, Adolf, geb. 3. 3. 1802 in Paris, gest. 8. 3. 1839 in Neapel. Bedeutender Tenorist an der Großen Oper in Paris Komponierte auch.

Novello, Vincent, geb. 1781 in London, gest. 9. 8. 1861 in Nizza. Organist, Dirigent und Komponist. Gründer des

Digitized by Google

bedeutenden Londoner Musikverlages. Seine Tochter:

Novello, Klara, geb. 10. 6. 1818 in London, war eine vorzügliche Oratoriensängerin, zog sich 1860 ins Privatleben zurück. Ihr Bruder:

Novello, Jos. Alfr., geb. 1810, war zuerst Sänger, dann Inhaber des von seinem Vater begründeten Verlagsgeschäftes. Er starb 17. 7. 1896 in Genua.

Nowakowsky, Josef, geb. 1805 in Mniszek, gest. 1865 in Warschau als Professor des Klavierspiels am Alexanderinstitut. Komponist und Pianist. Machte große Konzertreisen. Unter seinen Kompositionen nehmen die Klavierwerke (Etüden, Fantasien, Polonaisen) die erste Stelle ein.

Oakeley, Sir Herbert Stanley, Dr., geb. 22. 7. 1830 in Ealing bei London, ist Professor der Musik an der Universität Edinburg. Ausgezeichneter Orgelspieler. Komponist (Vokal- u. Instrumentalstücke).

Oberhoffer, Heinr., geb. 9. 12. 1824 in Pfalzel bei Trier, gest. 29. 5. 1885 als Musiklehrer in Luxemburg. Schrieb eine Oper, Kirchengesänge und verschiedene andere Kompositionen. Veröffentlichte eine Harmonie- und Kompositionslehre 2c.

Oberthur, Karl, s. T. d. G.

Obrist, Aloys, s. T. d. G.

Ochs, Traugott, geb. 19. 10. 1854 in Altenfeld (Schwzb.-Sondersh.). Organist, Gesanglehr. und Dirigent in Wismar. Komp.

Ochs, Siegfried, s. T. d. G.

Odington, Walter, Mönch in Evesham, lebte im 13. Jahrh., ist einer der bedeut. Schriftsteller über Mensuralmusik.

Oesten, Theodor, geb. 31. 12. 1813 in Berlin, gest. 16. 3. 1870 daselbst. Schrieb instruktive Werke und leichte Salonstücke für Klavier. Sein Sohn:

Oesten, Max, geb. 20. 11 1843 in Berlin, ist Organist, Dirigent, Musikreferent und Gesangslehrer in Königsberg. Komponist. Veröffentlichte ebenfalls Klavierstücke, Chöre und Lieder 2c. leichteren Genres.

Oettingen, Arthur Joachim von, geb. 28.|16. 3. 1835 in Dorpat. Physiker, Prof. an der Universität Dorpat. Arbeitete eine neue Harmonielehre aus. Dirigiert ein Dilettantenorchester.

Offenbach, Jakob, geb. 20. 7. 1822 in Köln, gest. 5. 10. 1880 in Paris. Operettenkomponist („Die schöne Helena", „Orpheus in der Unterwelt" u. v. a.)

Oginski, Michael Kleophas, Graf von, geb. 1765 bei Warschau, gest. 31. 10. 1833 in Florenz. Komponierte 14 Polonaisen für Klavier, die seiner Zeit außerordentlich beliebt und weltbekannt waren.

Okaghem (Ockenheim 2c.), Jean de, geb. um 1430 im Hennegau, gest. 1495 in Paris. Der Meister des Kontrapunktes der zweiten niederländischen Schule, aus welcher Josquin de Près, Compère u. a. hervorgingen.

Olbrich, Emil, geb. 14. 9. 1841 in Deutsch-Nasselwitz (Schlesien). Pianist u. Leiter einer Musikschule in Berlin. Erfinder einer verbesserten Klaviatur. Die Verbesserung besteht darin, daß D. den Teil der Klaviertasten, welcher zwischen Obertasten liegt, noch etwas über diese erhöht, und dadurch eine bequemere Spielweise ermöglicht.

Ondriczek, Franz, s. T. d. G.

Onslow, M. George, geb. 27. 7. 1784 in Clermont-Ferrand, gest. 3. 10. 1853 daselbst. Fleißiger Komponist. Schrieb Opern, Symphonien, Quintette, Quartette u. s. w.

Ordenstein, Heinrich, Professor, geb. 7. 1. 1856 in Worms. Vortrefflicher Pianist, Direktor und Lehrer des von ihm 1884 begründeten Konservatoriums für Musik in Karlsruhe. Schrieb viele wertvolle Aufsätze in Musikzeitungen 2c.

Orgeni, Aglaja, s. T. d. G.

Orlandi, Ferdinando, geb. 1777 in Parma, gest. 1848 in München. Gesanglehrer u. Opernkomponist. Lehrer an der Münchener Musikschule. Schrieb etwa 26 Opern.

Ornithoparchus, Andreas. Musiktheoretiker im 16. Jahrhundert, von dem ein Werk: „Musicae activae micrologus" erhalten ist.

d'Ortigue, Joseph Louis, geb. 22. 5. 1802 in Cavaillon, gest. 20. 11. 1866 in Paris. Musikschriftsteller. Mitarbeiter verschiedener Musikzeitungen.

Orto, Giovanni de. Hervorragender Kontrapunktiker um 1500.

Osborne, Alexander Georg, geb. 1806 in Limerick (Irland), lebte seit 1843 in London, wo er 16. 11. 1893 starb. Pianist und Salonkomponist.

Ottani, Abbate Bernardino, geb. 1735 in Bologna, gest. 26. 10. 1827 in Turin, war Kirchenkapellmeister daselbst, schrieb 22 Opern und viele Kirchenmusikwerke.

Otto, Ernst Julius, geb. 1. 9. 1804 in Königstein (Sachsen), gest. 5. 3. 1877 in Dresden als Kantor und Musikdirektor der Kreuzschule 2c. Komponierte Opern, Kantaten, Motetten, Messen, vornehmlich aber beliebte Männerchöre.

Otto, Franz, geb. 1809 in Königstein, gest. 1841 in Mainz als Opernsänger. Männerchörekomponist.

Ouseley, Frederick Arthur Sir, geb. 12. 8. 1825 in London, gest. 6. 4. 1889 in Hereford. Professor der Musik in Oxford. Orgel- und Klaviervirtuos, Komponist, Theoretiker.

Ozi, E., geb. 9. 12. 1754 in Nimes, gest. 3. 10. 1813. Fagottvirtuos und Komp. Lehrer am Konservatorium in Paris.

Pabst, Aug., geb. 30. 5. 1811 in Elberfeld, gest. 21. 7. 1885 in Riga als Direktor des Konservatoriums. Kgl.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Musikdirektor, Organist, Komponist von Opern.

Pacchierotti, Gasparo, geb. 1744 in Fabriano, gest. 28. 10. 1821 in Padua. Berühmter Sänger (Kastrat).

Pache, Joh., geb. 9. 12. 1857 in Bischofswerda, gest. 24. 12. 1897 in Limbach. War Kantor in Limbach bei Chemnitz. Komponierte viele Männerchöre.

Pachelbel, Joh., geb. 1. 9. 1653 in Nürnberg, gest. 3. 3. 1706 daselbst als Organist an der Sebalduskirche. Orgelvirtuos, war Hoforganist in Erfurt, dann in Eisenach. Bedeutender Orgel- und Kirchenkomponist.

Pachmann, Wladimir v., s. T. d. G.

Pacini, Giovanni, geb. 17. 2. 1796 in Catania, gest. 1867 in Pescia (Provinz Lucca). Komponist von etwa 90 Opern und andrer Musik. Musikschriftsteller.

Pacius, Friedr., geb. 19. 3. 1809 in Hamburg, gest. 9. 1. 1891 als Universitäts-Musikdirektor in Helsingfors. War ein vorzüglicher Geiger, komponierte auch zwei Opern, Chöre u. a.

Paderewsky, Ignaz, s. T. d. G.

Paër, Ferd., geb. 1. 6. 1771 in Parma, gest. 3. 5. 1839 in Paris. Fruchtbarer Komp. (44 Opern). Theaterkapellmeister.

Paganini, Nicolo, geb. 27. 10 1772 in Genua, gest. 27. 5. 1840 in Nizza. Der genialste Geiger. Schrieb enorm schwierige Virtuosenkompositionen für sein Instrument 2c.

Paine, John Knowles, geb. 9. 1. 1839 in Portland (Maine). Orgelvirtuos, Professor der Musik an der Harvard-Universität in Boston. Komponist (Symphonien, Oratorien, Messen u. vieles a.).

Paisiello, Giovanni, geb. 9. 5. 1741 in Tarent, gest. 5. 6. 1816 in Neapel. Opernkomponist. Schrieb über 100 Opern, die s. Z. großen Beifall fanden, außerdem war P. auf dem Gebiet der Kirchenmusik 2c. sehr fleißig thätig.

Paladilhe, Emile, geb. 3. 6. 1844 bei Montpellier, Mitglied der Akademie in Paris, wo er lebt. Komponierte Opern, Symphonien, Messen u. a.

Palestrina, Giovanni Pierluigi, geb. 1514 in Palestrina, gest. 2. 2. 1594 in Rom als Kapellmeister zu St. Peter. Der größte italienische Kirchenkomponist. (Eine Gesamtausgabe seiner Werke erschien bei Breitkopf & Härtel.)

Pallavicino, Benedetto, lebte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Cremona und Mantua, in letzterer Stadt als herzoglicher Kapellmeister. Madrigalen- u. Motettenkomponist. (8-, 12- bis 16stimmig.)

Palme, Rudolf, geb. 23. 10. 1834 in Barby, ist Musikdirektor und Organist an der heil. Geistkirche in Magdeburg. Orgelvirtuos und Komponist (Orgelsonaten, Chöre u. a.). Gab Sammlungen geistl. und weltl. Gesänge heraus.

Paminger, Leonhardt, geb. 1494 in Aichau (Oesterreich), gest. 3. 5. 1567 im Kloster St. Nicolai in Passau. Deutscher Kontrapunktist (Motetten 2c.).

Panny, Jos., geb. 1794 in Kolnitzberg (Oesterreich), gest. 7. 9. 1838 in Mainz. Violinvirtuos, Dirigent, Lehrer u. Komponist. Gründete in Mainz eine Musikschule.

Panofka, Heinr., geb. 2. 10. 1808 in Breslau, gest. 18. 11. 1887 in Florenz. Gesanglehrer. Gründete mit Bordogni in Paris eine „Académie dechant". Komponist für Violine. Gab Gesangschulwerke 2c. heraus.

Panseron, Aug., geb. 26. 4. 1795 in Paris, gest. 29. 7. 1859. Berühmter Gesanglehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb Studienwerke für Gesang und komponierte Motetten, Hymnen 2c.

Papendick, Gust. Ad., geb. 26. 4. 1839 in Rauffedorf bei Tilsit. Pianist, lebt als Musiklehrer in Berlin, veranstaltet Kammermusikabende und ist als Komponist für Klavier thätig.

Papier, Louis, geb. 26. 2. 1829 in Leipzig, gest. 13. 2. 1878 daselbst. Orgelvirtuos. Schrieb einige Orgel- und Klavierwerke.

Papier, Rosa, geb. 1858 in Baden b. Wien, lebt in Wien. Ausgezeichnete Bühnen- und Konzertsängerin (Mezzosopran), k. k. Kammersängerin.

Papperitz, Rob. Benj., Professor Dr., geb. 4. 12. 1826 in Pirna. Lehrer am Konservatorium in Leipzig, Organist an St. Nicolai, Komponist (Lieder, Chöre, Orgelstücke 2c.).

Paque, Guillaume, geb. 1825 in Brüssel, gest. 2. 3. 1876 in London. Trefflicher Violoncellist und Lehrer. Komponierte für Violoncell.

Paradies, Pietro Domeniko, geb. 1710 in Neapel, gest. 1792 in Venedig. Pianist und Komponist (Opern, Klaviersonaten u. anderes).

Paradis, Maria Theresia von, geb. 15. 5. 1759 in Wien, gest. 1. 2. 1824 daselbst. Pianistin und Komponistin.

Pareya-Rosa, Euphrosine, geb. 7. 5. 1836 in Edinburg, gest. 27. 1. 1874 in London. Einst sehr geschätzte Opern- und Oratoriensängerin.

Parish-Alvars, Elias, geb. 28. 2. 1808 in West-Teymuth, gest. 25. 1. 1849 in Wien. Harfenvirtuos und Komponist für die Harfe.

Parisini, Fred., geb. 4. 12. 1825 in Bologna, gest. 4. 1. 1891 daselbst. Musikschriftsteller und Kirchenkomponist.

Parlow, Edmund, geb. 9. 9. 1865 in Mainz. Dirigent (königl. Musikdirektor) und Musiklehrer in Frankfurt a. M. Veröffentlichte (teils instruktive) Klavierstücke, Violoncell- und Gesangskompositionen.

Parrat, Walter, geb. 10. 2. 1841 in Huddersfield (Yorkshire). Orgel-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

lehrer ꝛc. an der kgl. Akademie in London. Orgel- und Klavierspieler, Kirchenkomponist und Schriftsteller.

Parry, John, geb. 1776 in Denbigh (Nord-Wales), gest. 8. 4. 1851 in London. Klarinettist und Lehrer des Flageoletts. Schrieb Harfen- und Klavierstücke u. a. Veröffentlichte eine Sammlung wälischer Melodien ꝛc.

Parry, Josef, Dr. mus., geb. 21. 5. 1841 in Merthyr-Tydfil (Wales). Talentierter Komponist (Opern, Oratorien, Kantaten, Ouvertüren u. a.).

Parry, Charles Hubert, geb. 27. 2. 1848 in London. Professor für Komposition und Musikgeschichte am Royal College of Music. Komponist. Symphonien und andere Orchesterwerke, Klaviertrios, Sonaten für verschiedene Instrumente, Klavierkonzerte ꝛc.

Pasch, Oskar, geb. 28. 3. 1844 in Frankfurt a. O., lebt in Berlin als kgl. Musikdirektor, Komponist, Gesangslehrer, Organist und Chordirigent. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke.

Pascucci, Giovanni Cesare, geb. 28. 2. 1841 in Rom, Opernkomponist daselbst.

Pasdeloup, Jules Etienne, geb. 15. 9. 1819 in Paris, gest. 13. 8. 1887 in Fontainebleau bei Paris. Verdienter Pariser Dirigent, führte in seinen Konzerten neben klassischen Werken auch die der modernen französischen und ausländischen Komponisten auf.

Pasqué, Ernst Heinr. Anton, geb. 3. 9. 1821 in Köln, gest. 20. 3. 1892 in Aisbach. Opernsänger, Leiter der deutschen Oper in Amsterdam. Opernregisseur in Weimar ꝛc. Musikschriftsteller. Schrieb Operntexte.

Pasta, Giuditta, geb. 1798 in Como, gest. 1. 4. 1865 auf ihrer Villa am Comersee. War zu ihrer Zeit eine der größten dramatischen Sängerinnen der italienischen Schule.

Patti, Carlotta, geb. 1840 in Florenz, gest. 27. 6. 1889 in Paris. Koloratursängerin. Ihre Schwester:

Patti, Adelina, s. T. d. G.

Pätzold, Herm., geb. 15. 8. 1824 in Neudorf (Schlesien), gest. 6. 2. 1861. Direktor der Singakademie in Königsberg. Komponist von Klavier- und Gesangswerken ꝛc.

Pauer, Ernst, s. T. d. G.

Pauer, Max, s. T. d. G.

Paul, Oskar, Prof. Dr., geb. 8. 4. 1836 in Freiwaldau (Schlesien), gest. 18. 4. 1898. Angesehener Musikschriftsteller. War Professor an der Universität in Leipzig, Lehrer am Konservatorium daselbst.

Paur, Emil, s. T. d. G.

Pavesi, Stefano, geb. 1779 in Casaletto Vaprio (Cremona), gest. 28. 7. 1850 in Crema. Italienischer Opernkomponist, Kapellmeister.

Paz, Karl Ed., geb. 17. 3. 1802 in Großglogau, gest. 28. 12. 1867 in Berlin. Organist, Musiklehrer, Komponist von Liedern, Chören, Klavierstücken ꝛc.

Payer, Hieronymus, geb. 13. 2. 1787 in Meidling (Wien), gest. 1845 in Wiedburg bei Wien. Organist, Kapellmeister, Komponist. Schrieb einige Opern, Messen, Motetten u. a.

Peace, Albert Lister, Dr. mus., geb. 1845 in Huddersfield. Ausgezeichneter englischer Organist, thätig an der Kathedrale in Glasgow.

Pedrotti, Carlo, geb. 12. 11. 1817 in Verona, gest. 16. 10. 1893 daselbst. Italienischer Opernkomponist, Kapellmeister.

Pellegrini, Felice, geb. 1774 in Turin, gest. 20. 9. 1832 in Paris. Bühnensänger (Baßbuffo), Lehrer am Pariser Konservatorium. Schrieb Solfeggien, Duette, Lieder.

Pembaur, Josef, geb. 23. 5. 1848 in Innsbruck, Direktor der Musikschule und der Liedertafel daselbst. Komponist, Musikschriftsteller.

Pentenrieder, Franz Xaver, geb. 6. 2. 1813 in Kaufbeuren, gest. 16. 7. 1867 in München als Hoforganist, Hofkapellmeister ꝛc. Komponist von Opern, Messen, Kantaten u. a.

Peyusch, Joh. Christoph, geb. 1667 in Berlin, gest. 20. 7. 1752 in London. Komponist, Organist und Musikschriftsteller.

Perabo, Ernst, geb. 14. 11. 1845 in Wiesbaden. Pianist und Komponist (Klaviersachen ꝛc.) in Boston.

Perez, David, geb. 1711 in Neapel, gest. 1778 in Lissabon. Hofkapellmeister daselbst, seiner Zeit beliebter Opernkomponist, schrieb auch kirchliche Vokalwerke.

Perfall, Karl Frhr. v., s. T. d. G.

Perger, Rich. v., geb. 10. 1. 1854 in Wien. Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde daselbst. Komponist.

Pergolesi, Giov. Battista, geb. 3. 1. 1710 in Jesi, gest. 16. 3. 1736 in Puzzuoli bei Neapel. Berühmter Komponist. Kirchl. Kompositionen („Stabat mater", „Salve Regina"), mehrere Opern, darunter „La serva padrona" („Die Magd als Herrin"), welche noch heute hie u. da (Stuttgart 1898) auf die Bühne gebracht wird ꝛc.

Peri, Jacopo, Geburts- und Todesjahr sind unbekannt, er lebte Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhs. in Florenz und Ferrara und führte mit seinen Werken die begleitende Melodie (zum Unterschied von der kontrapunktierten) in die dramatische Musik ein. Opern „Daine" (1594), „Euridice" ꝛc.

Peri, Achille, geb. 20. 12. 1812 in Reggio, gest. 28. 3. 1880 daselbst. Italienischer Opernkomponist, Kapellmeister.

Perne, François Louis, geb. 1773 in Paris, gest. 26. 5. 1832 daselbst.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Französischer Musikgelehrter. Komponist von Klavierstücken.

Perosi, Don Lorenzo, geb. 20. 12. 1872 in Tortano, Priester u. Kapellmeister b. San Marco in Venedig. Komponierte die Oratorien „Die Transfiguration", „Die Auferweckung des Lazarus", „Die Auferstehung Christi", welche in Italien (Rom, Venedig 2c.) mit großem Erfolg aufgeführt, in Deutschland (Frankfurt, Berlin 2c.) jedoch mit sehr geteiltem Beifall aufgenommen wurden.

Perotti, Giovanni Agostino, geb. 12. 4. 1769 in Vercelli, gest. 28. 6. 1855 in Venedig. Komponist, Kapellmeister (Wien und London) und an San Marco in Venedig. Schrieb Opern u. Kirchenmusiken.

Perry, George, geb. 1793 in Norwich, gest. 4. 3. 1862 in London. Englischer Komponist, Kapellmeister und Organist. (Mehrere Oratorien, eine Oper, Ouvertüren).

Persiani, Fanny, geb. 21. 10. 1812 in Rom, gest. 3. 5. 1867 in Passy bei Paris. Berühmte Opernsängerin.

Perti, Giacomo Antonio, geb. 1661 in Bologna, gest. 10. 4. 1756 daselbst als Kapellmeister an San Petronio. Bedeutender Kirchenkomponist, schrieb auch eine Anzahl Opern 2c.

Peschka-Leutner, Minna, geb. 25. 10. 1839 in Wien, gest. 13. 1. 1890 in Wiesbaden. Bedeutende Koloraturſängerin.

Pessard, Emil Louis Fortuné, geb. 29. 5. 1843 in Paris, lebt daselbst. Französischer Komponist. Opern, Orchesterſachen, Messen, Kammermusikwerke u. a.

Petersen, Dory, geb. 1. 8. 1860 in Oldenburg. Klaviervirtuosin, Liſztſchülerin, ist seit 1887 am Womans College in Baltimore angestellt.

Petersen, Peter Nicolaus, geb. 2. 9. 1761 in Beverkesa bei Bremen, gest. 19. 8. 1830 in Hamburg. Flötenvirtuos. Verbesserte die Flöte, schrieb Flötenkompositionen.

Petersenn, G. v., Professor, geb. 1. 9. 1849 in Weimar (Livland). Pianist, Lehrer des Klavierspiels an der königl. Hochschule in Berlin.

Petrella, Enrico, geb. 1. 12. 1813 in Palermo, gest. 7. 4. 1877 in Genua. Italienischer Opernkomponist.

Petri, Henri, geb. 5. 4. 1856 in Zaist bei Utrecht. Violinvirtuos. Konzertmeister am Dresdener Hoftheater.

Petrini, Franz, geb. 1744 in Berlin, gest. 1819 in Paris. Harfenvirtuos. Schrieb Kompositionen und Unterrichtswerke für die Harfe.

Petzold, Eugen Karl, geb. 7. 11. 1813 in Ronneburg, gest. 22. 1. 1889 in Zofingen. Kapellmeister, Organist, Komponist.

Pfeiffer, Georges Jean, geb. 12. 12. 1835 in Versailles, lebt in Paris. Komponist und Pianist. Schrieb eine Oper, Operetten, Oratorium, Orchesterwerke, Klavierkonzerte 2c.

Pfeiffer, Wilh., geb. 1820 in Berlin. Kgl. Professor, Lehrer für Theorie u. Klavierspiel. Komponist. Musikreferent.

Pfeil, Heinr., geb. 18. 12. 1835 in Leipzig, gest. 17. 4. 1899 daselbst. Musikschriftsteller. Komponist zahlreicher Männerchöre. War von 1862—1887 Redakteur der von ihm gegründeten „Sängerhalle".

Pflughaupt, Rob., geb. 4. 8. 1833 in Berlin, gest. 12. 6. 1871 in Aachen. Pianist, Komponist (Klavierstücke, Lieder). Seine Gattin:

Pflughaupt, Sophie, geb. 15. (3.) 3. 1837 in Dünaburg (Rußland), gest. 10. 11. 1867 in Aachen. Hofpianistin.

Pfohl, Ferd., geb. 12. 10. 1863 in Elbogen (Böhmen), lebt in Hamburg. Musikschriftsteller (Wagnerianer), Referent und Komponist (Orchesterwerke, Lieder u. a.).

Pfundt, Ernst Gotthold Benjamin, geb. 17. 6. 1806 bei Torgau, gest. 7. 12. 1871 in Leipzig. Klavierlehrer und Chorführer am Stadttheater in Leipzig. Pauker beim Gewandhausorchester. Schrieb über die Kunst des Paukenschlagens, Paukenschule. Ist Erfinder der Maschinenpauken.

Philidor, François André Danican, geb. 7. 9. 1726 in Dreux, gest. 31. 8. 1795 in London. Opernkomponist. (Komische Oper).

Piatti, Alfred, geb. 8. 1. 1822 in Bergamo, lebt in London. Violoncellvirtuos, Quartettspieler, Komponist für sein Instrument.

Piccini, Niccolo, geb. 16. 1. 1728 in Bari (Neapel), gest. 7. 5. 1800 in Passy bei Paris. Berühmter Opernkomponist.

Pichl (Pichel), Wenzl, geb. 1741 in Bechin (Böhmen), gest. 23. 1. 1805 in Wien. Violinist und Komponist. Schrieb gegen 700 Werke.

Piel, Peter, geb. 12. 8. 1835 in Kressenich bei Bonn. Seminarmusiklehrer in Boppard a. Rh. Kgl. Musikdirektor. Komponierte Kirchenwerke u. a.

Pierson, Henri Hugo, geb. 12. 4. 1815 in Oxford, gest. 28. 1. 1873 in Leipzig. Komponist. Opern, Oratorien, Ouvertüren, Kirchenlieder u. a.

Pilotti, Giuseppe, geb. 1784 in Bologna, gest. 12. 6. 1838 daselbst. Komponist und Theoretiker. Komponierte fast ausschließlich Kirchenmusik.

Pinelli, Ettore, geb. 18. 10. 1843 in Rom, Violinprofessor am Liceo musicale daselbst. Einer der hervorragendsten italienischen Violinisten, Komponist.

Pinner, Max, geb. 14. 4. 1851 in New-York, gest. 10. 5. 1887 in Davos. Pianist. (Liſztſchüler.)

Pinsuti, Ciro, geb. 9. 5. 1829 in Sinalunga (Siena), gest. 10. 3. 1888 in Florenz. Komponist von Opern u. a. Gesanglehrer an der Royal academie of music in London.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Piranı, Eugenio v., ſ. T. d. G.

Pirker, Marianne, geb. 1713, geſt. 10. 11. 1783 in Heilbronn. Berühmte Sängerin ihrer Zeit.

Piſchek, Joh. Bapt., geb. 14. 10. 1814 in Piſchenо bei Melnik (Böhmen), geſt. 16. 2. 1873 in Sigmaringen. Ausgezeichneter Baritoniſt. War viele Jahre als Hofopernſänger in Stuttgart thätig.

Piſendel, Joh. Georg, geb. 26. 12. 1687 in Karlsburg, geſt. 25. 11. 1755 in Dresden. Hervorragender Violiniſt. Komponierte Konzerte u. a. für Violine ꝛc.

Piſtocchi, Francesko Antonio, geb. 1659 in Palermo, geſt. um 1720. Berühmter Geſangsmeiſter, Kapellmeiſter, Komponiſt (Opern ꝛc.). Gründer der Geſangſchule in Bologna.

Pitoni, Giuſeppe Ottavio, geb. 18. 3. 1657 in Rieti, geſt. 1. 2. 1743 in Rom. Bedeutender Komponiſt und gelehrter Kontrapunktiſt der römiſchen Schule. Kirchenkapellmeiſter, Muſiktheoretiker.

Piſch, Karl Franz, geb. 1789 in Badsdorf (Böhmen), geſt. 13. 6. 1858 in Prag. Organiſt, Lehrer am Konſervatorium und Direktor der Organiſtenſchule daſelbſt. Komponiſt von kirchlichen Werken.

Pintti, Karl, geb. 30. 4. 1846 in Bad Elgersburg in Thüringen. Orgelvirtuos und Komponiſt. Lehrer am Konſervatorium in Leipzig und Organiſt der Thomaskirche. Schrieb Orgelmuſik u. a.

Pixis, Friedr. Wilhelm, geb. 1786 in Mannheim, geſt. 20. 10. 1842 in Prag. Violinvirtuos, Dirigent und Lehrer am Konſervatorium in Prag. Sein Bruder:

Pixis, Joh. Peter, geb. 1788 in Mannheim, geſt. 22. 12. 1874 in Baden-Baden. Pianiſt und Komponiſt. (Kammermuſik, Opern ꝛc.).

Plaidy, Louis, geb. 28. 11. 1810 in Wermsdorf (Sachſen), geſt. 3. 3. 1874 in Grimma. Klavierpädagoge, Lehrer am Konſervatorium in Leipzig. Schrieb ein vorzügliches Unterrichtswerk für Klavier.

Planquette, Rob., ſ. T. d. G.

Plantade, Charles Henri, geb. 19. 10. 1764 in Pontoiſe, geſt. 18. 12. 1839 in Paris. Geſanglehrer am Pariſer Konſervatorium, Geſangsdirektor an der großen Oper, Orcheſterchef der kgl. Kapelle. Komponierte Opern, Meſſen, Romanzen u. a.

Planté, Francis., ſ. T. d. G.

Platel, Nicolas Joſef, geb. 1777 in Verſailles, geſt. 25. 8. 1835 in Brüſſel. Violoncellvirtuos und Komponiſt für Cello. (Konzerte, Sonaten ꝛc.)

Pleyel, Ignaz, geb. 1. 6. 1757 in Ruppersthal b. Wien, geſt. 14. 11. 1831 in Paris. Komponiſt (Symphonien, Kammermuſik u. a.), Kapellmeiſter. Sein Sohn:

Pleyel, Camillo, geb. 1788 in Straßburg, geſt. 1855 in Paris. Pianiſt, Pianofortefabrikant. Deſſen Frau:

Pleyel, Marie Felicité Deniſe (geb. Moke), geb. 4. 7. 1811 in Paris, geſt. 30. 3. 1875 bei Brüſſel. Pianiſtin, Lehrerin des Klavierſpiels am Konſervatorium in Brüſſel.

Plüddemann, Martin, geb. 29. 9. 1854 in Kolberg, geſt. 8. 10. 1897 in Berlin. Kapellmeiſter, Geſanglehrer, Komponiſt von Liedern, Balladen, Chorwerken. Muſikſchriftſteller.

Podbertsky, Theodor, geb. 16. 11. 1846 in München, lebt daſelbſt. Komponierte Männerchöre mit und ohne Orcheſter ꝛc.

Pöniz, Franz, ſ. T. d. G.

Pohl, Karl Ferdinand, geb. 6. 9. 1819 in Darmſtadt, geſt. 28. 4. 1887 in Wien als Archivar und Bibliothekar der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Muſikſchriftſteller. (Biographie Haydns u. a.)

Pohl, Richard, geb. 12. 9. 1826 in Leipzig, geſt. 17. 12. 1896 in Baden-Baden. Geiſtvoller Muſikſchriftſteller. Anhänger der neudeutſchen Richtung. Redakteur des Badeblattes in Baden-Baden. Komponierte Lieder.

Pohlenz, Chr. Aug., geb. 3. 7. 1790 in Saalgaſt (Niederlauſitz), geſt. 10. 3. 1843 in Leipzig. Organiſt, Direktor der Gewandhauskonzerte in Leipzig, Liederkomponiſt.

Pohlig, Karl, geb. 10. 2. 1861 in Teplitz. Pianiſt (Liſztſchüler). Komponiſt von Symphonien, Klavierſtücken, Liedern ꝛc. Lehrer an der Muſikſchule des Steiermärkiſchen Muſikvereins in Graz.

Poiſot, Charles Emil, geb. 8. 7. 1822 in Dijon, lebt daſelbſt als Konſervatoriumsdirektor. Komponiſt, Muſikſchriftſteller und Theoretiker.

Polidoro, Frederigo, geb. 22. 10. 1845 in Neapel. Iſt Profeſſor der Aeſthetik und Muſikgeſchichte am Konſervatorium daſelbſt. Muſikſchriftſteller (Aufſätze über Beethoven, Mozart, Wagner, Gounod, Verdi und viele andere), Komponiſt.

Polko, Eliſe, geb. 31. 1. 1823 in Leipzig, geſt. 16. 5. 1899 in München. Muſikſchriftſtellerin.

Polledro, Giov. Battiſta, geb. 10. 6. 1781 in Piova bei Turin, geſt. 15. 8. 1853 daſelbſt. Violinvirtuos, Hofkapellmeiſter in Turin. Schrieb Violinkonzerte, Variationen ꝛc.

Pollini, Francesco Giuſeppe, geb. 1763 in Leybach, geſt. 17. 9. 1846 in Mailand. Pianiſt und Komponiſt. (Klavierwerke ꝛc.)

Ponchielli, Amilcare geb. 1. 9. 1834 in Paderno Faſolare (Cremona), geſt. 17. 1. 1886 in Mailand. Italieniſcher Opernkomponiſt. Schrieb etwa 15 Opern, die im Vaterlande des Komponiſten viel Erfolg hatten.

Poniatowsky, Joſ. Mich. Xaver. Franç. Jean, Fürſt v., geb. 20. 2. 1816 in Rom, geſt. 4. 7. 1873 in London. Schrieb mehrere italieniſche Opern.

Pontécoulant, Louis Adolphe Le Doul-

Digitized by Google

cet, Marquis v., geb. 1794 in Paris, gest. 20. 2. 1882 in Bois Colombe bei Paris. Musikschriftsteller.

Popp, Wilh., geb. 29. 4. 1828 in Koburg. Flötenvirtuos und Pianist. Veröffentlichte ca. 400 Salon- und Studienwerke für Pianoforte und Flöte.

Popper, David, s. T. d. G.

Porges, Heinr. Dr., s. T. d. G.

Porpora, Nicolai, 19. 8. 1686 in Neapel, gest. 1767 daselbst. Berühmter Gesanglehrer und Komponist (30 Opern, Oratorien u.a.), Kapellmeister, Lehrer Haydns

Porta, Costanzo, gest. 1601 in Padua. Bedeutender Kontrapunktist und Kirchenkomponist des 16. Jahrhunderts.

Portmann, Joh. Gottl., geb. 4. 12. 1739 in Darmstadt, gest. 27. 9. 1798 daselbst. Sänger, Theoretiker.

Portugal, Marcos Antonio (P. da Fonseca), geb. 24. 3. 1762 in Lissabon, gest. 7. 2. 1830 in Rio de Janeiro. Bedeutendster Opernkomponist Portugals. War auch auf dem Gebiet kirchlicher Komposition thätig.

Posse, Wilhelm, s. T. d. G.

Pothier, Dom. Josef, geb. 7. 12. 1835 in Bouzemont bei St. Dié. Musikhistoriker.

Pott, Aug., geb. 7. 11. 1806 in Nordheim, gest. 27. 8. 1883 in Graz. Violinvirtuos, Komponist für sein Instrument.

Potter, Cyprian, geb. 1792 in London, gest. 26. 19. 1871 daselbst. Komponist und Pianist.

Pougin, Arthur (Pseud. Pol Dax), geb. 6. 8. 1834 in Châteauroux. Musikschriftsteller, Kapellmeister, Violinist.

Praeger, Alois Heinr., geb. 23. 12. 1783 in Amsterdam, gest. 4. 8. 1854 in Magdeburg. Violin- und Guitarrevirtuos, Komponist und Musikdirektor. Sein Sohn:

Praeger, Ferd. Christ. Wilh., geb. 12. 1. 1815 in Leipzig, gest. 1. 9. 1891 in London. Violoncell- und Klavierspieler, Komponist und Schriftsteller.

Praetorius, Hieronymus, geb. 1560 in Hamburg, gest. 1629 daselbst. Organist und Komponist kirchlicher Vokalwerke 2c. Sein Sohn:

Praetorius, Jakob, geb. 1580 in Erfurt, gest. 21. 10. 1651. Organist in Hamburg, ebenfalls Vokalkomponist.

Praetorius, Michael, geb. 15. 2. 1571 in Kreuzberg (Thüringen), gest. 15. 2. 1621 in Wolfenbüttel. Hochbedeutender Musikschriftsteller und Komponist, Kapellmeister.

Preindl, Josef, geb. 30. 1. 1756 in Marbach a. d. Donau, gest. 26. 10. 1823 in Wien. Kapellmeister, Komponist. Schrieb auch eine Kompositionslehre.

Preis, Franz, geb. 12. 8. 1856 in Zerbst. Musikdirektor und Kantor an der Hof- und Stiftskirche und Dirigent des Oratorienvereins daselbst. Orgelvirtuos. Komponierte Gesangwerke u. a.

Preßel, Gust. Ad. Dr., geb. 11. 6. 1827 in Tübingen, gest. 30. 7. 1890 in Berlin. Komponist von Opern und Liedern, Musikschriftsteller.

Prévost, Eugène Prosper, geb. 28. 8. 1809 in Paris, gest. 30. 8. 1872 in New-Orleans. Komponist, Kapellmeister. (Opern, Messen, Oratorien u. a.)

Preyer, Gottfr., geb. 15. 5. 1809 in Hausbrunn (Oesterreich), lebt noch in Wien als pensionierter Hofkapellmeister. Hoforganist 2c. Komponierte Symphonien, Messen, Oratorium, viele Lieder u. a.

Printz, Wolfgang, Kaspar, geb. 10. 10. 1641 in Waldthurn (Pfalz), gest. 13. 10. 1717 in Sorau als Kantor. Theoretiker und Musikschriftsteller.

Proch, Heinr., geb. 22. 7. 1809 in Böhmisch-Leipa, gest. 18. 12. 1878 in Wien. Kapellmeister, Liederkomponist u. Gesanglehrer.

Procházka, Rudolf Freiherr v., geb. 23. 2. 1864 in Prag, lebt in Eger (Böhmen). Komponist und Musikschriftsteller. Schrieb Opern, 1 Symphonie, viele Lieder, Konzertstücke für Pianoforte, Chöre, Kammermusik u. a., Biographie von Robert Franz 2c. und kürzere Aufsätze. Veröffentlichte auch Gedichte.

Prokisch, Jos., geb. 4. 8. 1794 in Reichenberg (Böhmen), gest. 20. 12. 1864 in Prag als Vorstand einer Musikschule. Klavierpädagoge, Komponist. Veröffentlichte auch Studienwerke für Klavier 2c.

Promberger, Joh., geb. 15. 9. 1810 in Wien, gest. 1890 daselbst. Pianist. Komponierte Ouvertüren für Orchester, Sonaten und Salonstücke für Klavier.

Prout, Ebenezer, geb. 1. 3. 1835 in Oundle (Northamptonshire). Komponist und Theoretiker. Lehrer der Harmonie und Komposition an der Royal Academie of music. Kritiker.

Pruckner, Dionys, Professor, geb. 12. 5. 1834 in München, gest. 11. 12. 1896 in Heidelberg. Kgl. Württ. Hofpianist (Lisztschüler). War von 1859—96 Lehrer am Konservatorium in Stuttgart.

Pruckner, Karoline, geb. 4. 11. 1832 in Wien, lebt daselbst als Gesanglehrerin. Trat bis 1854 als dramatische Sängerin auf. Veröffentlichte eine Broschüre: „Theorie und Praxis d. Gesangskunst" 2c.

Prudent, Emile, geb. 3. 4. 1817 in Angoulême, gest. 14. 5. 1863. Pianist und Lehrer in Paris. Schrieb Salonstücke und eine „Konzertsymphonie" für Klavier und Orchester 2c.

Prüfer, Arthur, Dr., geb. 7. 7. 1860 in Leipzig. Privatdozent a. d. Universität Leipzig. Musikschriftsteller (Wagnerianer).

Prume, François, geb. 3. 6. 1816 in Stavelot (Belgien), gest. 14. 7. 1849 in Lüttich. Violinvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Lüttich. Schrieb Violinsachen.

Prumier, Antoine, geb. 2. 7. 1794 in Paris, gest. 20. 1. 1866 daselbst. Harfenvirtuos, Lehrer am Konservatorium. Schrieb Harfenkompositionen. S. Sohn:

Digitized by Google

Prumier, Ange Konrad, geb. 1821, gest. 3. 4. 1884 in Paris. Harfenist der komischen, später der großen Oper. Lehrer am Konservatorium. Schrieb Studien und andere Stücke für die Harfe.

Ptolemäos, Claudius, lebte im 2. Jahrhundert v. Chr. in Alexandria. Schrieb unter anderem ein Werk über die Musik (3 Bände), welches wichtige Aufschlüsse über die Theorie der Alten giebt.

Puccini, Giacomo, geb. in Lucca. Ital. Opernkomponist der Neuzeit. Von seinen dramatischen Werken, den Opern: „Le Villi", „Edgar", „Manon Lescaut", „Bohème", wurden die beiden letztgenannten auch außerhalb Italiens mit Erfolg aufgeführt.

Pucitta, Vincenzo, geb. 1778 in Civitavecchia, gest. 20. 12. 1861 in Mailand. Schrieb über 30 Opern.

Puchat, Max, geb. 8. 1. 1859 in Breslau, lebt in Berlin. Komponist von Orchesterwerken, Liedern, Klavierwerken (Konzert) u. a.

Pugnani, Gaetano, geb. 1727 in Turin, gest. 1803 daselbst. Violinvirtuos. Komponierte Opern, Violinkonzerte, Violinsonaten u. a. m.

Pugni, Cesare, geb. 1805 in Mailand, gest. 26. 1. 1870 in Petersburg. Komponierte Opern, Ballette, Trios u. s. w.

Purcell, Heinr., geb. um 1658 in London, gest. 21. 11. 1695 daselbst, war einer der bedeutendsten engl. Komponisten. Schrieb Opern, Kirchenwerke von Bedeutung u. a. m.

Quadri, Domenicho, geb. 1801 in Vicenza, gest. 29. 4. 1843 in Mailand. Bedeutender Theoretiker und Lehrer.

Quadrio, Francesco Saverio, geb. 1. 12. 1695 in Ponte (Veltlin), gest. 11. 11. 1756 in Mailand. Musikschriftsteller.

Quagliati, Paolo, geb. Anfang des 17. Jahrhunderts. Komponist. Schrieb „Carro di fedeltà d'amore" (1611), eines der ältesten Musikdramen.

Quandt, Christ. Friedr., geb. 17. 9. 1766 in Herrnhut (Sachsen), gest. 30. 1. 1806 in Niesky bei Görlitz. Musikschriftsteller.

Quantz, Joh. Joach., geb. 30. 1. 1697 in Oberscheden (Hann.), gest. 12. 7. 1773 in Potsdam. Kgl. preuß. Kammermusikdirektor und Hofkomponist, Flötenvirtuos, Lehrer Friedrich des Großen. Komponierte viele Werke für die Flöte.

Quarenghi, Guglielmo, geb. 22. 10. 1826 in Caiatmaggiore, gest. 4. 2. 1882 in Mailand als Domkapellmeister und Professor für Cellospiel am Konservatorium daselbst. Komponist, Cellist.

Queisser, Karl Traugott, geb. 11. 1. 1800 in Döben bei Grimma, gest. 12. 6. 1846 in Leipzig. Posaunenvirtuos. Spielte als erster die Posaune im Konzert als Soloinstrument.

Quinault, Philippe, geb. 1635 in Paris, gest. 26. 11. 1688 daselbst. Librettodichter Lullys.

Quinault, Jean Baptiste Maurice, gest. 1744 in Gien. Sänger, Schauspieler und dramatischer Komponist. Seine Schwester:

Quinault, Marie Anne, war 1709 Sängerin an der Großen Oper, später am Comédie française.

Raaff, Anton, geb. 1714 in Holzem bei Bonn, gest. 27. 5. 1797 in München. Berühmter Tenorist.

Radecke, Robert, s. T. d. G.

Radecke, Rudolf, geb. 6. 9. 1829 in Dittmannsdorf, gest. 15. 4 1893 in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Dirigent verschied. Vereine, Komponist v. Liedern, Chören 2c.

Radecki, Karl von, geb. 8. 8. 1842 in Wohlersdorf (Livland), gest. 12. 10. 1885 in Davos. Komponierte Kammermusik, Lieder, Klaviersachen u. s. w. War Direktor der Musikschule in Karlsruhe.

Radoux, Jean Theod., geb. 9. 11. 1835 in Lüttich, ist Direktor des Konservatoriums daselbst. Komponierte Opern, symph. Dichtungen, Chorwerke 2c.

Raff, Joachim, geb. 27. 5. 1822 in Lachen am Zürichersee, gest. 25. 6. 1882 in Frankfurt a. M. Hervorragender Komponist (10 Sinfonien, Opern, Orchestersuiten, Ouvertüren, Chorwerke u. s. w.), Musikschriftsteller, Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M.)

Raida, Charles Alex, geb. 4. 10 1850 in Paris. Kapellmeister. Schrieb Opern, Operetten, Musik zu Lustspielen und Balletten.

Raif, Oskar, s. T. d. G.

Raimondi, Ignatio, geb. 1738 in Neapel, gest. 1802. Violinvirtuos und Komponist (Violinkonzerte, Quartette 2c.).

Raimondi, Pietro, geb. 20. 12. 1786 in Rom, gest. 30. 10. 1853 daselbst. Komponist und gelehrter Kontrapunktist. Schrieb 62 Opern, 21 Ballette und viele kirchliche Werke. Als Kuriosum sei eine von Raimondi gesetzte 64stimmige Fuge für 16 vierstimmige Chöre erwähnt.

Ramann, Bruno, 17. 4. 1832 in Erfurt, gest. 1897 in Dresden als Gesang- und Klavierlehrer. Komponierte Lieder, Chöre, Klavierstücke u. a. Musikschriftsteller.

Raman, Lina, geb. 24. 6. 1833 in Mainstockheim bei Würzburg, lebt jetzt in München als Musikschriftstellerin. Pianistin, Klavierlehrerin. Errichtete in Glückstadt 1858 das erste Klavierlehrerinnenseminar in Deutschland. Schrieb viel über Musik und Musiker. (Lisztbiographie.)

Rameau, Jean Philippe, geb. 25. 9. 1683 in Dijon, gest. 12. 9. 1764 in Paris. Organist, bedeutender Komponist und Theoretiker. Schrieb gegen 30 Opern, viele Klavierstücke u. a.

Randegger, Alberto, geb. 18. 4. 1832

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

in Trieft. Gesanglehrer und Komponist (Opern 2c.), Dirigent. Gesang-Professor an der Royal Academy of music in London.

Randhartinger, Bened., geb. 27. 7. 1802 in Ruprechtshofen (Oesterr.), gest. 23. 1. 1894 in Wien. K. K. Hofkapellmeister a. D. Komponist von Messen, Motetten, Symphonien 2c.

Rappoldi, Ed., s. T. d. G.

Rappoldi-Kahrer, Laura, geb. 14. 1. 1853 in Mistelbach bei Wien, ist Klaviervirtuosin (Lisztschülerin) und Lehrerin am Dresdener Konservatorium.

Rastrelli, Vincenzo, geb. 1760 in Fano, gest. 20. 3. 1839 in Dresden als Komponist der Hofkapelle. Gesanglehrer. Sein Sohn:

Rastrelli, Giuseppe, geb. 13. 4. 1799 in Dresden, gest. 14. 11. 1842 daselbst. Hofkapellmeister. Schrieb Opern, Messen, Motetten u. s. w.

Ratez, Emile Pierre, geb. 5. 11. 1851 in Besançon, Lehrer am Konservatorium in Lille. Komponist (Opern, Kammermusik, Sonaten 2c.).

Ratzenberger, Theodor, geb. 14. 4. 1840 in Großbreitenbach (Thür.), gest. 8. 3. 1879 in Wiesbaden. Pianist (Lisztschüler). Komponierte einige Klavierstücke u. Lieder.

Rauchenecker, Georg, geb. 8. 3. 1844 in München, Direktor eines Musikinstitutes in Elberfeld. Violinist, Kapellmeister und Komponist. Schrieb Opern, Symphonien, Kammermusikwerke 2c.

Rauzzini, Beneziano, geb. 1747 in Rom, gest. 8. 4. 1810 in Bath. Berühmter Tenorist und Gesangslehrer in London. Komponierte Opern, Kammermusikwerke 2c.

Ravina, Jean Henri, geb. 20. 5. 1818 in Bordeaux, lebt in Paris. Pianist und Komponist von Salonstücken und Etüden für Klavier.

Raymond, George Marie, geb. 1769 in Chambéry, gest. 24. 4. 1839 daselbst. Musikschriftsteller.

Rea, William, geb. 25. 3. 1827 in London, lebt in Shields als Organist, Pianist und Dirigent.

Rebel, Jean Ferry, geb. 1669 in Paris, gest. 1747 daselbst. Violinist und Komponist (Violinsonaten 2c.). Sein Sohn:

Rebel, François, geb. 19. 6. 1701 in Paris, gest. 7. 11. 1775. Generalinspektor der Oper. Schrieb Opern, Kantaten u. s. w.

Reber, Napoléon Henri, geb. 23. 10. 1807 in Mühlhausen i. E., gest. 24. 11. 1880 in Paris. Hervorragender französischer Komponist. Lehrer am Konservatorium in Paris, Theoretiker.

Rebicek, Josef, s. T. d. G.

Rebling, Gustav Professor, geb. 10. 7. 1821 in Barby, kgl. Musikdirektor, lebt in Magdeburg. Orgelvirtuose, Dirigent und Komponist. Sein Bruder:

Rebling, Friedr., geb. 14. 8. 1835 in Barby. Tenorist, trefflicher Gesangslehrer, seit 1877 am Leipziger Konservatorium.

Reckendorf, Alois, geb. 10. 6. 1841 in Trebitsch (Mähren), seit 1877 Lehrer für Klavierspiel, Harmonie- u. Kompositionslehre am Konservatorium in Leipzig. Gab Klavierkompositionen, Lieder u. s. w. heraus.

Ree, Anton, geb. 5. 10. 1820 in Aarhus (Jütland), gest. 20. 12. 1886 in Kopenhagen, wo er als Pianist, Klavierlehrer und Musikreferent thätig war. Komponist von Klavierstücken.

Rée, Louis und Susanne, ein Künstlerpaar, das mit seinen ausgezeichneten Vorträgen auf zwei Flügeln bei Konzertreisen Erfolge erzielte. Beide leben in Wien. Louis Rée schrieb eine Anzahl graziöser Klavierstücke 2c.

Reed, Thomas German, geb. 27. 6. 1817 in Bristol, gest. 21. 2. 1888 zu St. Croix (Surrey). Sänger, Dirigent und Pianist.

Reger, Max, geb. 19. 3. 1873 in Brand (Bayern). Talentierter Komponist (Schüler H. Riemanns). Schrieb Kammermusikwerke, Sonaten, Klavierstücke, Lieder u. a., bisher etwa 30 Werke.

Regis, Johannes, belgischer Kontrapunktist im 15. Jahrhundert.

Rehbaum, Theobald, geb. 7. 8. 1835 in Berlin, Lehrer am Spangenbergschen Konservatorium in Wiesbaden. Kgl. Musikdirektor, Violinist und Musikschriftsteller. Schrieb mehrere Opern 2c., deren Texte er selbst verfaßte. Gab Unterrichtswerke für Violine heraus.

Rehberg, Willy, geb. 2. 9. 1863 in Morges (Schweiz). Ausgezeichneter Pianist, lebt in Genf als erster Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium. Konzertdirigent des städtischen Orchesters. Komponist.

Rehfeld, Fabian, s. T. d. G.

Reicha, Anton, geb. 27. 2. 1770 in Prag, gest. 28. 5. 1836 in Paris als Professor der Kompositionslehre am Konservatorium daselbst. Bedeutender Theoretiker und Komponist. Schrieb Opern, Symphonien, Streichquartette u. a.

Reichardt, Joh. Fr., geb. 25. 11. 1752 in Königsberg, gest. 27. 6. 1814 in Giebichenstein bei Halle. Komponist und Musikschriftsteller. Komponierte Opern, Singspiele, Oratorien, Symphonien, Lieder u. a. Seine Tochter:

Reichardt, Louise, geb. 1778 in Berlin, gest. 17. 11. 1826 in Hamburg. Gesangslehrerin und Liederkomponistin.

Reichardt, Gust., geb. 13. 11. 1797 in Schmarsow (Pommern), gest. 18. 10. 1884 in Berlin. Musiklehrer und Vokalkomponist, u. a. des Liedes: „Was ist des Deutschen Vaterland".

Reichel, Adolf Heinr. Joh., geb. 1816 in Turoznitz (Westpreußen), gest. 5. 3.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

1896 als Musikdirektor in Bern. Komponist und Klavierlehrer. (Kammermusik, Klavierkonzerte, eine Messe u. a.)

Reichel, Fr. Karl, geb. 27. 1. 1833 in Ober-Oderwitz, gest. 29. 12. 1889 als Organist, Dirigent und Musiklehrer in Dresden. Komponist von Männerchören, Motetten, Streichquartetten u. a.

Reicher-Kindermann, Hedwig, geb. 15. 7. 1853 in München, gest. 2. 6. 1883 in Triest. Bedeutende dramatische Sängerin, war eine vorzügliche Brünnhilde.

Reichmann, Th., s. T. d. G.

Reimann, Ignaz, geb. 27. 12. 1820 in Albendorf (Glatz), gest. 17. 6. 1885 als Hauptlehrer und Chorregent in Rengersdorf. Fleißiger Kirchenkomponist. Sein Sohn:

Reimann, Heinr., s. T. d. G.

Reinecke, Carl, s. T. d. G.

Reinel, Albin, geb. 1831 in Böhmen, lebt in Budapest. Klarinettenvirtuos. Komponierte für die Klarinette.

Reinhold, Hugo, geb. 3. 3. 1854 in Wien, lebt daselbst. Komponierte Orchester-, Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a.

Reinken, Joh. Adam, geb. 27. 4. 1623 in Deventer, gest. 24. 11. 1722 in Hamburg. Berühmter Organist. Komponist von Orgelstücken 2c.

Reinthaler, Karl Martin Professor, Komponist, geb. 13. 10. 1822 in Erfurt, gest. 13. 2. 1896 in Bremen, wo er als städtischer Musikdirektor, Domorganist, Dirigent und Gesanglehrer wirkte. Komponierte Opern, ein Oratorium, Chorwerke 2c.

Reisenauer, Alfred, s. T. d. G.

Reiser, Aug. Fr., geb. 19. 1. 1840 in Gammertingen. Von 1880—1886 Redakteur der „Neuen Musikzeitung". Komponist, Musikschriftsteller.

Reiß, Karl Heinr. Ad., geb. 24. 4. 1829 in Frankfurt a. M., gest. 1888 in Wiesbaden als Hofkapellmeister. Komponist der Oper „Otto der Schütz" u. anderer Werke.

Reissiger, Karl Gottl., geb. 31. 1. 1798 in Belzig bei Wittenberg, gest. 7. 11. 1859 als Hofkapellmeister in Dresden. Komponist, schrieb mehrere Opern, Ouvertüren, Symphonien, Chorwerke, Kammermusik, Lieder u. a.

Reißmann, Aug., s. T. d. G.

Reiter, Ernst, geb. 1814 in Wertheim (Baden), gest. 14. 7. 1876 als Musikdirektor in Basel. Komponierte eine Oper, Oratorium, Lieder, Streichquartette u. a.

Rellstab, Joh. Karl Friedr., geb. 27. 2. 1769 in Berlin, gest. 19. 8. 1813 daselbst. Musikschriftsteller, Kritiker, Komponist. Sein Sohn:

Rellstab, Ludwig, geb. 13. 4. 1799 in Berlin, gest. 28. 11. 1860 daselbst. Kritiker und Romanschriftsteller. Musikreferent der Vossischen Zeitung 2c. Veröffentlichte selbständige Werke aus dem Gebiet der Musikgeschichte.

Rembt, Joh. Ernst, geb. 1749 in Suhl, gest. 26. 2. 1810 daselbst. Orgelvirtuos und Komponist für die Orgel.

Reményi, Eduard, geb. 1830 in Hevés (Ungarn), gest. 1898 in Newyork. Bedeutender Violinvirtuos.

Remmert, Martha, s. T. d. G.

Rémusat, Jean, geb. 11. 5. 1815 in Bordeaux, gest. 1. 9. 1880 in Shangai. Flötenvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Rendano, Alfonso, geb. 6. 4. 1853 in Carolei bei Cosenza. Gilt als einer der besten Pianisten Italiens.

Renner, Josef, geb. 25. 4. 1832 in Schmatzhausen bei Landshut (Bayern), gest. 11. 8. 1895 als Musikdirektor in Regensburg. Gründer des nach ihm benannten Madrigalquartetts, welches erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland machte. Renner gab eine Madrigalensammlung heraus.

Reubke, Jul., geb. 23. 3. 1834 in Hausneindorf (Quedlinburg), gest. 3. 6. 1858 in Pillnitz bei Dresden. Pianist und Komponist, Lisztschüler. Sein Bruder:

Reubke, Otto, s. T. d. G.

Reuß, Heinrich XXIV., Prinz von Reuß-Köstritz, geb. 8. 12. 1855 in Trebschen bei Züllichau ist Komponist von Symphonien, Streichquartetten, Quintetten, Sonaten, kirchliche Werke u. v. a.

Reyer, Louis Etienne Ernest, geb. 1. 12. 1823 in Marseille, lebt in Paris. Komponist und Musikschriftsteller. Komponierte Opern, eine Kantate, Kirchenmusiken 2c.

Reznicek, E. N. v., s. T. d. G.

Rheinberger, Josef, s. T. d. G.

Ricci, Luigi, geb. 8. 6. 1805 in Neapel, gest. 31. 12. 1859 in Prag. Opern- und Liederkomponist. Theaterdirektor. Sein Bruder:

Ricci, Federigo, geb. 1809 in Neapel, gest. 10. 12. 1877 in Conegliano. Komponierte ebenfalls Opern, auch einige Messen u. a.

Riccius, Aug. Ferd., geb. 26. 2. 1819 in Bernstadt, gest. 4. 7. 1886 in Karlsbad. Kapellmeister an den Stadttheatern in Leipzig und Hamburg. Musikreferent und Gesanglehrer. Komponist von Ouvertüren, Zwischenaktsmusiken, Männerchören, Liedern u. a.

Riccius, Karl, geb. 26. 7. 1830 in Bernstadt, gest. 8. 7. 1893 in Dresden. Violinist, Kapellmeister, komponierte Bühnenwerke, Lieder, Klavierstücke u. a.

Richards, Brinley, geb. 1819 in Charmarthen (Wales), gest. 4. 5. 1885 in London. Pianist und Komponist von Salonstücken für Klavier 2c.

Richter, Ernst Leop., geb. 15. 11. 1805 in Thiergarten bei Oblau, gest. 24. 4. 1876 als Seminarmusiklehrer in Steinau a. O. Komponierte kirchliche und weltliche Vokalwerke, Lieder, Orgelstücke, Symphonien u. auch eine komische Oper.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

Richter, Ernst Friedr. Professor, geb. 24. 10. 1808 in Großschönau (Lausitz), gest. 9. 4 1879. Bedeutender Theoretiker u. Schriftsteller, Kantor der Thomasschule und Lehrer am Konservatorium in Leipzig, Komponist. Sein Sohn:

Richter, Alfred, geb. 1. 4. 1846 in Leipzig, lebt in London. War Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Komponierte Lieder, Chöre, Opern mit selbstgedichteten Texten 2c. Veröffentlichte theoretische Schriften.

Richter, Hans, s. T. d. G.

Richter, Karl, geb. 14. 1. 1819 in Frankfurt, lebte in Braunschweig, gest. daselbst 28. 5. 1885. Musiklehrer und Komponist. (Klavierstücke, Chöre, Lieder), Bearbeitungen.

Riedel, Karl, Prof. Dr., geb. 6. 10. 1827 in Cronenberg (Elberfeld), gest. 8. 6. 1888 in Leipzig. Dirigent. Gründete den Riedelschen Gesangverein, mit welchem er die Werke alter Meister (Bach Schütz 2c.) musterhaft aufführte. Bearbeitete alte Werke von Schulz, Frank u. a. Komponierte selbst nur wenige Lieder und Chöre.

Riedel, Herm., s. T. d. G.

Riedel, Fürchtegott Ernst Aug., geb. 22. 5. 1865 in Chemnitz. Kantor und Kirchenmusikdirektor in Plauen im Vogtland. Komponierte Lieder, Klaviersachen, ein Oratorium 2c.

Riehl, Wilh. Heinr. v., Dr., geb. 6. 5. 1823 in Biebrich a. Rh., gest. 14. 11. 1897 in München. Musikschriftsteller. Riehl hielt an der Münchner Universität Vorträge über Musikgeschichte.

Riem, Wilh. Fr., Dr., geb. 17. 2. 1779 in Cölleda (Thüringen), gest. 20. 4. 1857 in Bremen. Musikdirektor. Organist in Bremen. Komponierte Kammermusik, viele Gesangs- und Klavierwerke 2c.

Riemann, Hugo, s. T. d. G.

Riemenschneider, Georg, geb. 1. 4. 1848 in Stralsund, lebt in Breslau als Dirigent der Konzertkapelle. Orgelspieler, Kapellmeister. Komponierte Opern, verschiedene Orchesterwerke 2c.

Ries, Ferd., geb. 29. 11. 1784 in Bonn, gest. 13. 1. 1838 in Frankfurt als Dirigent des Cäcilienvereins. Klavierschüler Beethovens, komponierte Orchesterwerke, Opern, Oratorien u. a. Sein Bruder:

Ries, Hubert, geb. 1. 4. 1802 in Bonn, gest. 15. 9. 1886 in Berlin. Violinist, kgl. Konzertmeister, Komponist für Violine. Sein jüngster Sohn:

Ries, Franz, geb. 7. 4. 1846 in Berlin, lebt daselbst. Violinist. Komponierte Streichquartette, Quintette, eine Ouvertüre, Violinsuiten, Lieder u. a.

Rietz, Jul. Dr., geb. 28. 12. 1812 in Berlin, gest. 12. 9. 1877 in Dresden. Violoncellist, Hofkapellmeister in Dresden und Leiter des dortigen Konservatoriums. Komponierte Symphonien, Ouvertüren, Opern, Messen u. a. Sein Sohn:

Rietz, Friedr., geb. 1840 in Düsseldorf. Theaterkapellmeister an verschiedenen Theatern. Direktor des Musikvereins in Bozen.

Riga, François, geb. 21. 1. 1831 in Lüttich, gest. 18. 1. 1892 in Schaerbeck bei Brüssel. Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken.

Riga, Georges, Violoncellvirtuos gest. 28. 1. 1897 in Lüttich.

Righini, Vincenco, geb. 22. 1. 1756 in Bologna, gest. 19. 8. 1812 daselbst. Komponist und Sänger, Gesanglehrer, Hofkapellmeister in Berlin.

Rimbault, Edward Francis, Dr., geb. 13. 6. 1816 in London, gest. 26. 9. 1876 daselbst. Bedeutender Musikhistoriker, Organist. Komponierte auch.

Rimsky-Korsakow, Nic., s. T. d. G.

Rinck, Joh. Christ. Heinr., Dr., geb. 18. 2. 1770 in Elgersburg bei Gotha, gest. 7. 8. 1846 in Darmstadt als Hoforganist. Komponist und Orgelvirtuos. Veröffentlichte viele Orgelkompositionen, eine Orgelschule, Choralbücher, Vokalwerke 2c.

Ripfel, Karl, geb. 1799 in Mannheim, gest. 8. 3. 1876 in Frankfurt a. M. Violoncellvirtuos u. Komponist f. s. Instrument.

Rischbieter, Wilh. Albert, Professor, geb. 1834 in Braunschweig. Violinist, Theoretiker, Lehrer der Harmonie und des Kontrapunktes am Konservatorium in Dresden, Komponist.

Ritter, Alex., geb. 27. (15.) 6. 1833 in Narva (Rußland), gest. 12. 4. 1896 in München. Violinist u. Komponist. Opern: „Der faule Hans", „Wem die Krone", Orchesterwerke, Streichquartette, Orgel- und Klavierstücke 2c.

Ritter, Aug. Gottfr., geb. 25. 8. 1811 in Erfurt, gest. 27. 8. 1885 als Domorganist 2c. in Magdeburg. Orgelvirtuos u. Komponist. Schrieb eine „Geschichte des Orgelspiels", „Kunst des Orgelspiels", Orgelsonaten, 1 Symphonie, Kammermusikwerke, Chöre 2c.

Ritter, Frédéric Louis, Dr., geb. 1834 in Straßburg, gest. 22. 7. 1891 in Antwerpen. Dirigent, Musiklehrer in Poughkeepsie (New-York). Schrieb eine Musikgeschichte. Komponist (Symphonien, Ouvertüren 2c.).

Ritter, Hermann, s. T. d. G.

Ritter, Theodor, geb. 5. 4. 1841 in Paris, gest. 6. 4. 1886 daselbst. Pianist und Komponist (Liszтschüler).

Robberechts, André, geb. 13. 12. 1797 in Brüssel, gest. 23. 6. 1860. Violinist, Lehrer von de Beriot.

Rochlitz, Joh. Fr., geb. 12. 2. 1769 in Leipzig, gest. 16. 12. 1842 daselbst. Musikschriftsteller. Gründete 1798 die „Leipziger Allgemeine Musikzeitung", die er bis 1818 redigierte und an der er bis 1835 Mitarbeiter war. Wies nach mehrjähriger scharfer Polemik auf Beethovens Bedeutung hin.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Roda, Ferd. von, geb. 1815 in Rudolstadt, gest. 26. 4. 1876 in Krivitz. Komponist, Universitätsmusikdirektor in Rostock.

Rode, Theodor, geb. 30. 5. 1821 in Potsdam, gest. 12. 12. 1883 in Berlin. Musiklehrer, Chordirektor, Musikschriftsteller für Musikzeitschriften 2c., Komponist (Sonaten, Motetten, Militärmusik).

Rode, Pierre, geb. 26. 2. 1774 in Bordeaux, gest. 25. 11. 1830 daselbst. Violinvirtuos, Violinprofessor am Konservatorium in Paris, Komponist für sein Instrument.

Rodewald, Carl Jos., geb. 11. 8. 1735 in Seitsch (Schlesien), gest. 11. 6. 1809 in Hanau. Violinspieler, Kapellmeister, Komponist.

Rodolphe, Jean Josef, geb. 14. 10. 1730 in Straßburg, gest. 18. 8. 1812 in Paris. Hornvirtuos und Komponist (Opern, Hornkonzerte 2c.).

Roeder, Georg Vincent, geb. 1780 in Rammungen (Niederfranken), gest. 30. 12. 1848 in Altötting. Kirchenkomponist.

Roeder, Martin, geb. 7. 4. 1851 in Berlin, gest. 9. 6. 1895 in Boston. Kapellmeister, Komponist, Gesanglehrer, Musikschriftsteller.

Röntgen, Engelbert, geb. 30. 9. 1829 in Deventer (Holl.), gest. 12. 12. 1892 als Konzertmeister des Gewandhausorchesters in Leipzig. Violinist, vorzüglicher Quartettspieler. Sein Sohn:

Röntgen, Julius, s. T. d. G.

Roger, Gustav, geb. 1815 bei Paris, gest. 12. 9. 1879 daselbst. Berühmter Opernsänger, später Gesanglehrer am Konservatorium in Paris.

Rohde, Ed., geb. 1828 in Halle, gest. 25. 3. 1883 in Berlin als Organist u. Chorleiter an der Sophienkirche und Gesanglehrer. Königl. Musikdirektor. Schrieb Motetten, Chöre, Lieder, Klavierstücke 2c.

Rolla, Alessandro, geb. 22. 4. 1757 in Pavia, gest. 15. 9. 1841 in Mailand. Berühmter Violinist u. Bratschist. Lehrer Paganinis. Schrieb Kompositionen für Violine und Viola 2c. Sein Sohn:

Rolla, Antonio, geb. 1791 in Parma, gest. 19. 5. 1837 in Dresden. Violinvirtuos. Konzertmeister an der königl. Kapelle in Dresden. Violinkompositionen.

Rolle, Joh. Heinr., geb. 23. 12. 1718 in Quedlinburg, gest. 29. 12. 1785 in Magdeburg, wo er Organist und städtischer Musikdirektor war. Kirchenkomponist.

Rollfuß, Bernhard, Professor, geb. 21. 7. 1837 in Göritzheim (Sachsen), lebt in Dresden als Direktor einer Musikakademie für Damen. Pianist, Komponist von Salonstücken für Klavier, Liedern 2c.

Romberg, Gerh. Heinr., geb. 8. 8. 1745 in Münster, gest. 14. 11. 1819 daselbst. Berühmter Klarinettist, Musikdirektor. Sein Sohn:

Romberg, Andr. Jacob, Dr., geb. 27. 4. 1767 in Vechta b. Münster, gest. 10. 11. 1821 in Gotha. Violinvirtuos u. Komponist (Opern, Symphonien, Violinkonzerte u. s. w.). Hofkapellmeister in Gotha. Musik zu Schillers „Glocke".

Romberg, Bernh., geb. 12. 11. 1767 in Dinklage (Oldenburg), gest. 13. 8. 1841 in Hamburg. Berühmter Violoncellist, Lehrer am Konservatorium in Paris, Hofkapellmeister in Berlin. Komponierte Cellowerke u. a.

Ronconi, Domenico, geb. 11. 7. 1772 in Lendinara (Lombardei), gest. 13. 4. 1839 in Mailand. Verdienstvoller Gesanglehrer, Tenorist. Gesangunterrichtswerke.

Roon, Anton van, s. T. d. G.

Rore, Crispiano de, geb. 1516 in Mecheln, gest. 1565 in Parma als Kapellmeister. Berühmter Komponist der altvenezianischen Schule (Madrigale, Motetten 2c.).

Rorich, Karl, geb. 27. 2. 1869 in Nürnberg, Lehrer für Komposition und Kontrapunkt an der großherzoglichen Musikschule in Weimar. Komponist von Orchesterwerken, Klavierstücken, Liedern u. s. w.

Rose, Carl (Carlo Rosa), geb. 21. 3. 1842 in Hamburg, gest. 13. 4. 1889 in Paris. Violinist, Konzertmeister in Hamburg, Opernunternehmer.

Rosé, Arnold, s. T. d. G.

Rosellen, Henri, geb. 13. 10. 1811 in Paris, gest. 18. 3. 1876 daselbst. Salonkomponist und Pianist.

Rosenhain, Jakob, geb. 2. 12. 1813 in Mannheim, gest. 21. 3. 1894 in Baden-Baden. Komponist und Pianist.

Rosenthal, Moritz, s. T. d. G.

Rossaro, Carlo, geb. 1828 in Crescentino bei Vercelli, gest. 7. 2. 1878 in Turin. Pianist und Komp. von Klavierstücken 2c.

Rossi, Luigi Felice, geb. 27. 7. 1805 in Brandizzo, gest. 20. 6. 1863 in Turin. Kapellmeister, Kirchenkomponist, Musikschriftsteller.

Rossi, Lauro, geb. 20. 2. 1812 in Macerata, gest. 6. 5. 1885 in Cremona. Namhafter italienisch. Opernkomponist, Operndirektor, Direktor des Konservatoriums in Mailand und Neapel.

Rossi, Giovanni, geb. 5. 8. 1828 in Borgo San Dormino bei Parma, gest. 30. 3. 1886 in Parma. Komponist (Opern, Symphonien, Messen u. s. w.), Hoforganist, Direktor des Konservatoriums in Parma.

Rossi, Marcello, geb. 16. 10. 1862 in Wien, gest. 4. 6. 1897 in Bellagio (Comersee). Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Rossini, Gioachimo Antonio, geb. 29. 2. 1792 in Pesaro, gest. 13. 11. 1868 in Passy b. Paris. Bedeutender Komponist, schrieb etwa 40 Opern und außerdem viele andere Werke („Stabat mater"). „Barbier von Sevilla" und „Tell" sind seine beliebtesten Opern.

Roth, Philipp, geb. 25. 10. 1853 in

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Tarnowitz (Oberschlesien). Violoncellist und Komponist für sein Instrument. Gab einen „Führer durch die Cellolitteratur", eine Celloschule ꝛc. heraus.

Roth, Bertrand, geb. 12. 2. 1855 in Degersheim (Schweiz), lebt in Dresden. Ausgezeichneter Pianist (Lisztschüler). Klaviertompositionen.

Rotter, Ludwig geb. 6. 9. 1810 in Wien, gest. 5. 4. 1895 als Hofkapellmeister a. D. daselbst. Komponist (kirchliche Vokalwerke, Orgel- und Klavierstücke ꝛc.).

Rottmanner, Ed., geb. 2. 9. 1809 in München, gest. 4. 5. 1843 als Domorganist in Speyer. Kirchenkomponist.

Rouget de l'Isle, Josef, geb. 10. 3. 1760 in Lons le Saunier, gest. 27. 6. 1836 in Choisy-le-Roi bei Paris. Dichter und Komponist der Marseillaise. Komponierte Schlachtgesänge, Hymnen, Romanzen u. a.

Rousseau, Jean Jaques, geb. 28. 6. 1712 in Genf, gest. 3. 7. 1778 in Ermenonville bei Paris. Berühmter französischer Philosoph, war auch Komponist u. Musikschriftsteller.

Roussier, Pierre Josef Abbé, geb. 1716 in Marseille, gest. 1790 als Kanonikus in Escouis (Normandie). Musikschriftsteller, Theoretiker.

Rovelli, Pietro, geb. 6. 2. 1793 in Bergamo, gest. 8. 9. 1838 daselbst. Violinist. Schrieb Violinetüden ꝛc. (Neuausgabe von E. Singer.)

Rovetta, Giovanni, gest. 1668 als Kapellmeister an San Marco in Venedig. Komponist (Madrigale, Motetten ꝛc.).

Rozkosny, Jos. Nich., geb. 21. 9. 1833 in Prag. Pianist und Komponist. Schrieb mehrere Opern, Messen, Ouvertüren ꝛc.

Rudenfon, Albert, geb. 1826 in Stockholm, Direktor des Konservatoriums der kgl. musikal. Akademie daselbst. Komponierte Symphonien, Suiten, 1 Operette, Lieder u. s. w.

Rubini, Giov. Batt., geb. 7. 4. 1795 in Romano (Bergamo), gest. 2. 8. 1854 auf s. Schloß daselbst. Berühmter Sänger.

Rubinstein, Anton, geb. 28. 11. 1830 in Wechwotynetz (Rußl.), gest. 20. 11. 1894 in Villa Peterhof bei Petersburg. Einer der bedeutendsten Klaviervirtuosen und Komponisten der Neuzeit. Direktor des Konservatoriums in Petersburg. Schriftsteller. Sein Bruder:

Rubinstein, Nicolaus, geb. 1835 in Moskau, gest. 23. 3. 1881 in Paris. Geschätzter Pianofortevirtuos u. Komponist. Direktor des Konservatoriums in Moskau. Dirigent.

Rubinstein, Josef, geb. 8. 2. 1847 in Staro-Constantinow (Rußl.), gest. 15. 9. 1884 in Luzern. Pianist (Lisztschüler), Komponist. Bearbeitete den Klavierauszug von Wagners „Parsifal" ꝛc.

Rübner, Kornelius, geb. 26. 11. 1853 in Kopenhagen, lebt als Musikdirektor in Karlsruhe. Pianist und Komponist.

Rudersdorff, Jos., geb. 1788 in Amsterdam, gest. 1866 in Königsberg als Konzertmeister. Violinvirtuos und Dirigent. Seine Tochter:

Rudersdorff, Hermine, geb. 12. 12. 1822 in Iwanowski, gest. 26. 2. 1882 in Boston. Bedeutende Sängerin, Gesanglehrerin.

Rudorff, Ernst, s. T. d. G.

Rüfer, Philipp B., s. T. d. G.

Rühl, Fr. Wilhelm, geb. 7. 2. 1817 in Hanau, gest. 6. 11. 1874 in Frankfurt. Klavier- und Gesanglehrer. Gründer des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt.

Rühlmann, Jul., geb. 28. 2. 1816 in Dresden, gest. 27. 10. 1877 daselbst. Tenorposaunist. Lehrer für Klavier und Musikgeschichte am Konservatorium in Dresden. Musikschriftsteller („Geschichte der Bogeninstrumente").

Ruggeri, Giov. Martino, lebte Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Venezianischer Komponist (Opern, Instrumentalstücke).

Rummel, Christ., geb. 1787 in Brichsenstadt (Bayern), gest. 12. 2. 1849 in Wiesbaden. Pianist und Klarinettist, Hofkapellmeister in Wiesbaden. Komponist für Blasinstrumente.

Rummel, Joseph, geb. 1818 in Wiesbaden, gest. 26. 3. 1880 in London. Pianist und Komponist von Klavierwerken.

Rummel, Franz, s. T. d. G.

Rung, Henrik, geb. 3. 3. 1807 in Kopenhagen, gest. 1871 daselbst als Chordirektor der Oper und Vereinsdirigent. Komponist von Liedern, Schauspielmusiken ꝛc.

Rungenhagen, Carl Fr., geb. 27. 9. 1778 in Berlin, gest. 21. 12. 1851 daselbst. Direktor der Singakademie in Berlin. Komponierte Oratorien, Opern, Symphonien, gegen 1000 Lieder u. a.

Rust, Fr. Wilhelm, geb. 1739 bei Dessau, gest. 1796 daselbst. War ursprünglich Jurist. Violinvirtuose und Komponist für sein Instrument. Sein Sohn:

Rust, Wilh. Karl, geb. 29. 4. 1787, gest. 18. 4. 1855. Organist. Komponierte Orgel- und Klavierwerke.

Rust, Wilh., Professor Dr. (Enkel von Fr. Wilh.), geb. 15. 8. 1822 in Dessau, gest. 2. 6. 1892 als Kantor der Thomasschule und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Komponist geistlicher und weltlicher Chöre und Lieder.

Ruthardt, Adolf, geb. 9. 2. 1849 in Stuttgart. Pianist, Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Musikschriftsteller und Komponist.

Ryba, Jakob Johann, geb. 26. 10. 1765 in Přezelitz (Böhmen), gest. 1815 in Roczmittal. Kirchenkomponist. Schrieb auch Opern, Orchester- und Kammermusikwerke und vieles andre.

Sabbatini, Galeazzo, geb. in Pesaro um 1600. Kapellmeister u. Komponist.

Digitized by Google

Sabbatini, Luigi Antonio, geb. 1739 in Albano bei Rom, gest. 1809 in Padua. Theoretiker und Kapellmeister.

Sachi, Giovenale, geb. 1726 in Mailand, gest. 1789 daselbst. Musikschriftsteller.

Sachini, Antonio Maria Gasparo, geb. 23. 7. 1734 in Pozzuoli bei Neapel, gest. 8. 10. 1786 in Paris. Berühmter Opernkomponist der neapolitanischen Schule. Schrieb auch Kirchenmusik.

Sachs, Hans, geb. 5. 11. 1494 in Nürnberg, gest. 19. 1. 1576 daselbst. Der bedeutendst- und fruchtbarste Meistersänger, den R. Wagner in seinen „Meistersingern" dauernd verherrlicht hat.

Sachs, Melchior Ernst, geb. 28. 2. 1843 in Mittelsinn (Bayern). Komponist und Lehrer der Harmonie an der kgl. Musikschule in München.

Sahla, Richard, geb. 17. 9. 1855 in Graz. Hofkapellmeister in Bückeburg. Violinist und Komponist.

Saint-Amans, Louis Joseph, geb. 26. 6. 1749 in Marseille, gest. 1820 in Paris. Komponist.

Saint-Georges, Chevalier de, geb. 1745 in Guadeloupe, gest. 1799 in Paris. Violinvirtuos.

Saint-Lubin, Léon de, geb. 5. 7. 1805 in Turin, gest. 13. 2. 1850 in Berlin. Violinist und Komponist.

Sainton, Prosper Ph. Catherine, geb. 5. 6. 1813 in Toulouse, gest. 17. 10. 1890 in London. Violinvirtuos und Komponist für sein Instrument.

Saint-Saëns, Camille, s. T. d. G.

Sala, Nicola, geb. 1701 bei Benevent, gest. 1800 zu Neapel. Komponist und Theoretiker.

Saldoni, Don Baltasar, geb. 4. 1. 1807 in Barcelona. Spanischer Komponist und Gesanglehrer.

Salieri, Antonio, geb. 19. 8. 1760 in Legnano, gest. 7. 5. 1825 in Wien. Produktiver Opernkomponist. Schrieb auch zahlreiche andere Werke.

Salimbeni, Felix, geb. um 1712 in Mailand, gest. 1851 in Laibach. Berühmter Sopranist (Kastrat).

Salinas, Francisco, geb. um 1512 in Burgos, gest. 1590 in Salamanca. Spanischer Musikgelehrter.

Saloman, Siegfried, geb. 1818 in Tondern (Schleswig), lebt in Petersburg. Violinist und Komponist.

Salomon, Johann Peter, geb. 1745 in Bonn, gest. 1815 in London. Violinist.

Salomon, Hector, geb. 29. 5. 1838 in Straßburg, lebt als Kapellmeister an der großen Oper in Paris. Komponist.

Salvayre, Gervais Bernard, geb. 24. 6. 1847 in Toulouse, lebt in Paris. Komponist und Dirigent.

Samara, Spiro, geb. 29. 11. 1861 in Corfu. Opernkomponist.

S

Sammartini, Giovanni Battista lebte im 18. Jahrhundert. War der Lehrer Glucks.

Samuel, Adolphe, geb. 11. 7. 1824 in Lüttich. Direktor des Konservatoriums in Gent. Komponist und Theoretiker.

Sanctis, Cesare de, geb. 1830 in Albano bei Rom. Professor des Kontrapunktes am Liceo musicale in Rom. Komponist.

Sandberger, Adolf, s. T. d. G.

Sandersjou, Lilian, s. T. d. G.

Sandt, Max van de, geb. 18. 10. 1863 in Rotterdam. Pianist, Schüler Lists.

Sapellnikoff, Wassilij Lwowitsch, geb. 1868 in Odessa, war Klavierprofessor am Konservatorium in Moskau, lebt jetzt in Leipzig. Ausgezeichneter Klaviervirtuose und Komponist graziöser Klavierstücke, darunter der S.'s Lehrerin Sophie Menter gewidmete „Elfentanz" 2c.

Sarasate, Pablo de, s. T. d. G.

Saro, J. Heinr., geb. 4. 1. 1827 in Jessen, (Provinz Sachsen), gest. 27. 11. 1891 in Berlin. Vortrefflicher Militärmusikdir.

Sarti, Giuseppe, geb. 28. 12. 1729 in Faenza, gest. 28. 7. 1802 in Berlin. Nambafter Opernkomponist und Kontrapunktiker, Lehrer Cherubinis.

Satter, Gustav, geb. 12. 2. 1832 in Wien. Klaviervirtuos und Komponist.

Sattler, Heinr., geb. 3. 4. 1811 in Quedlinburg, gest. 17. 10. 1891 in Braunschweig. Theoretiker und Komponist.

Sauer, Emil, s. T. d. G.

Sauret, Emile, s. T. d. G.

Sauzai, Eugène, geb. 14. 7. 1809 in Paris. Violinist und Komponist.

Savard, Marie Gabriel Aug., geb. 21. 8. 1814 in Paris, gest. 1881 daselbst. Musiktheoretiker.

Sax, Adolphe, geb. 1814 in Dinant an der Maas, gest. 1894 in Paris. Erfinderischer Instrumentenmacher.

Scacchi, Marco, geb. gegen Ende des 16. Jahrh. in Rom, starb in hohem Alter um 1680. Kontrapunktist der römisch. Schule.

Scaria, Emil, geb. 18. 9. 1838 in Graz, gest. 22. 7. 1886 in Blasewitz b. Dresden. Gefeierter Bühnensänger. Ausgez. Gurnemanz in Wagners Parsifal, Hagen im Ring d. Nibel. Wirkte 1876—84 bei den Bayreuther Festspielen mit.

Scarlatti, Alessandro, geb. 1659 in Trapani (Sizilien), gest. 1725 in Neapel. Einer der produktivsten Tondichter Italiens, der Begründer der berühmten neapolitanischen Schule. Schrieb über 100 Opern, 200 Messen, Psalmen 2c., 400 Kantaten, Passionen u. v. a.

Scarlatti, Domenico, Sohn des vorigen, geb. 1685 (oder 1683) zu Neapel, gest. 1757 daselbst oder in Madrid. Galt seiner Zeit als der größte Klaviervirtuos und Komponist für dieses Instrument. Neuerdings gaben Bülow, Köhler, Taufig u. a. viele seiner immer noch konzertfähigen Klavierstücke heraus.

S

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Schaab, Robert, geb. 28. 2. 1817 in Rotha bei Leipzig, gest. 18. 3. 1887 daselbst. Musikschriftsteller und Komponist.

Schachner, Rudolph Joseph, geb. 31. 12. 1821 in München, gest. 15. 8. 1896 in Reichenhall. Pianist und Komponist von Klavierstücken, Konzerten und anderes.

Schad, Joseph, geb. 6. 3. 1812 in Steinach (Bayern), gest. 4. 7. 1879 in Bordeaux. Pianist und Komponist.

Schäffer, Julius, s. T. d. G.

Scharf, Moritz, geb. 13. 1. 1838 in Pirna, wo er lebt. Komponist. Schrieb vornehmlich Lieder und Männerchöre.

Scharwenka, Philipp, s. T. d. G.

Scharwenka, Xaver, s. T. d. G.

Schauensee, Franz Jos. Leonti Meyer v., geb. 10. 8. 1720 in Luzern, gest. gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Komponist.

Scheibe, Johann Adolf, geb. 1708 in Leipzig, gest. 1776 in Kopenhagen. Kgl. dänischer Hofkapellmeister, Theoretiker und Komponist.

Scheidemann, Heinrich, geb. um 1596, gest. 1663. Bedeutender Organist, thätig an der Katharinenkirche in Hamburg.

Scheidemantel, Karl, s. T. d. G.

Scheidt, Samuel, geb. 1587 in Halle a. S., gest. 1654 daselbst. War seiner Zeit berühmter Orgelvirtuos und ist Begründer des neueren Orgelstiles.

Schein, Joh. Hermann, geb. 1586 in Grünhain in Sachsen, gest. 1630 in Leipzig. Thomaskantor daselbst, Vorgänger Bachs. Schrieb viele Vokalkompositionen.

Schelble, Joh. Nep., geb. 1789 in Hüfingen im Schwarzwald, gest. 1837 in Frankfurt a. M. Gründer u. langjähriger Dirigent des Cäcilienvereins (gemischter Chor) daselbst.

Schelper, Otto, s. T. d. G.

Schenk, Johann, geb. 30. 11. 1761 (nach anderen Angaben 1753) in Wiener Neustadt, gest. 29. 12 1836 in Wien. Komponist einst sehr beliebter Opern („Der Dorfbarbier" u. a.) und sonstiger Werke. Schenk ist Beethovens Lehrer in der Komposition gewesen.

Scherzer, Otto, geb. 1821 in Ansbach, gest. 23. 2. 1886 in Stuttgart. Liederkomponist, Violinist und Organist. Universitätsmusikdirektor in Tübingen. Bei seiner Pensionierung ernannte ihn die Universität zum Dr. phil. hon. c.

Schetky, Christoph, geb. 1740 in Darmstadt, gest. 1773 in Edinburg. Cellist. Gab mehrere Kompositionen für Streichinstrumente heraus.

Schicht, Joh. Gottfried, geb. 29. 9. 1753 in Reichenau bei Zittau, gest. 16. 2. 1823 in Leipzig. Geschätzter Kirchenkomponist, Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule. Gründete die Leipziger Singakademie.

Schick, Margarete Luise, geb. 26. 4. 1773 in Mainz, gest. 29. 4. 1809 in Berlin. Berühmte Sängerin, besonders gefeiert in Gluck'schen Partien.

Schilling, Gustav, geb. 3. 11. 1803 in Schwiegerhausen bei Hannover, gest. März 1881 in Nebraska. Musikschriftsteller.

Schillings, Max, s. T. d. G.

Schimon, Adolf, geb. 29. 2. 1820 in Wien, gest. 21. 6. 1887 in Leipzig. Gesanglehrer, Pianist und Komponist.

Schindelmeißer, Ludwig, geb. 8. 12. 1811 in Königsberg, gest. 20. 3. 1864 in Darmstadt. Theaterkapellmeister und Komponist.

Schindler, Anton, geb. 1796 in Medl bei Neustadt in Mähren, gest. 1864 in Bockenheim bei Frankfurt. Kapellmeister. Der Biograph und treue Freund Beethovens.

Schira, Francesco, geb. 19. 9. 1815 auf Malta, gest. Oktober 1883 in London. Kapellmeister, Opernkomponist, angesehener Gesanglehrer.

Schläger, Hans, geb. 5. 12. 1820 in Filskirchen (Oberösterreich), gest. 17. 5. 1885 in Salzburg. Dirigent und Komponist.

Schletterer, Hans Michel Dr. phil., geb. 29. 5. 1824 in Ansbach, gest. 4. 6. 1893 in Augsburg. Chordirigent, Komponist und Schriftsteller.

Schlösser, Louis, geb. 17. 11. 1800 in Darmstadt, gest. 17. 11. 1886 daselbst. Violinist, später Hofkapellmeister in Darmstadt. Komponierte Opern und andere Werke.

Schlösser, Adolf (Sohn des vorigen), geb. 1. 2. 1830 in Darmstadt. Pianist, Professor an der Royal Academy of Music in London. Gab einige Kammermusikwerke heraus.

Schlottmann, Louis, geb. 12. 11. 1826 in Berlin, lebt daselbst als geschätzter Lehrer. Pianist, Musikdirektor und Komponist.

Schmid, Anton, geb. 30. 1. 1787 in Pihl bei Leipa (Böhmen), gest. 3. 7. 1857 in Wien. Musikschriftsteller.

Schmidt, Gustav, geb. 1. 9. 1816 in Weimar, gest. 11. 2. 1882 in Darmstadt. Dirigent und Opernkomponist.

Schmitt, Aloys, s. T. d. G.

Schmitt, Jakob (Bruder des vorigen), geb. 2. 11. 1803 in Obernburg (Bayern), gest. Juni 1853 in Hamburg, gleichfalls Pianist, gesuchter Lehrer und Komponist zahlreicher Klavierwerke 2c.

Schmitt, Georg Aloys (Sohn von Aloys Schmitt), geb. 2. 2. 1827 in Hannover, lebt in Dresden. War ebenfalls Pianist, später aber Hofkapellmeister in Schwerin und wurde als solcher 1892 pensioniert. Komponierte Opern- und Klavierwerke.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Schmitt, Hans, geb. 14. 1. 1835 in Koden (Böhmen), Klavierpädagoge, Prof. am Konſervatorium in Wien. Gab inſtruktive Klavierwerke heraus.

Schmölzer, Jakob Ed., geb. 9. 3. 1812 in Graz, geſt. 9. 1. 1886 daſelbſt. Liederkomponiſt.

Schnabel, Joſef Ignaz, geb. 24. 5. 1767 in Naumburg a. Queis (Schleſien), geſt. 16. 6. 1831 in Breslau. Univerſitätsmuſikdirektor ꝛc., Kirchenkomponiſt.

Schnabel, Karl (Neffe des vorigen), geb. 2. 11. 1809 in Breslau, geſt. 12. 5. 1881 daſelbſt. Pianiſt und Komponiſt.

Schneider, Georg Abraham, geb. 19. 4. 1770 in Darmſtadt, geſt. 19. 1. 1839 in Berlin. Hofkapellmeiſter daſelbſt, Muſikmeiſter der Garderegimenter. Produktiver Komponiſt.

Schneider, Joh. Chriſtian Friedrich, Dr., geb. 3. 1. 1786 in Altwaltersdorf bei Zittau, geſt. 23. 11. 1853 in Deſſau. Tüchtiger Komponiſt und Lehrer von Weltruf. Schrieb viele Oratorien („Das Weltgericht"), Kantaten, Symphonien, Klavierwerke u. a.

Schneider, Johann Gottlob (Bruder des vorigen), geb. 28. 10. 1789 in Altgersdorf, geſt. 13. 4. 1864 in Dresden. Orgelvirtuos, Komponiſt und Lehrer.

Schneider, Johann Julius, geb. 6. 7. 1805 in Berlin, geſt. 3. 4. 1885 daſelbſt. Geachteter Pianiſt, Organiſt, Lehrer und Komponiſt.

Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, geb. 2. 7. 1836 in München, geſt. 21. 6. 1865 in Dresden. Bedeutender Bühnentenor, einer der beſten Wagnerſänger (Erſter Triſtan).

Schnyder von Wartenſee, Xaver, geb. 16. 4. 1786 in Luzern, geſt. 27. 8. 1868 in Frankfurt a. M. Geſchätzter Muſiklehrer, Schriftſteller und Komponiſt.

Schoberlechner, Franz, geb. 21. 7. 1797 zu Wien, geſt. 7. 1. 1843 in Berlin. Klaviervirtuoſe und Komponiſt, vorwiegend für ſein Inſtrument.

Scholtz, Adolf, geb. 1823, geſt. 1884 in Breslau. Trompetenvirtuoſe.

Scholtz, Hermann, geb. 9. 6. 1845 in Breslau, lebt in Dresden. Pianiſt, kgl. ſächſ. Kammervirtuos. Komponiſt.

Scholz, Bernh., ſ. T. d. G.

Schondorf, Johannes, geb. 1838 in Röbel (Mecklenburg), Organiſt in Güſtrow. Schrieb Vokalkompoſitionen.

Schott, Anton, ſ. T. d. G.

Schradieck, Henry, ſ. T. d. G.

Schreck, Guſtav, geb. 8. 9. 1849 in Zeulenroda, Muſikdirektor und Kantor an der Thomasſchule, Lehrer am kgl. Konſervatorium in Leipzig. Komponiſt.

Schrems, Joſef, geb. 5. 10. 1815 in Warmenſteinach (Oberpfalz), geſt. 25. 10. 1872 in Regensburg. War Domkapellmeiſter daſelbſt.

Schreyer, Johannes, geb. 20. 6. 1856 in Poſſendorf bei Dresden, lebt als Muſiklehrer in Dresden. Pianiſt, Muſikſchriftſteller.

Schröder, Hermann, ſ. T. d. G.

Schröder, Karl, ſ. T. d. G.

Schröder, Alwin, ſ. T. d. G.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, geb. 6. 12. 1804 in Hamburg, geſt. 26. 1. 1860 in Koburg. Hervorragende dramatiſche Sängerin.

Schröder-Hanfſtängl, ſ. T. d. G.

Schröter, Leonhard, geb. 1540 in Torgau, ſtarb als Kantor in Magdeburg. Kontrapunktiſt des 16. Jahrhunderts.

Schröter, Chriſtoph Gottlieb, geb. 1699 in Hohenſtein in Sachſen, geſt. 1782 in Nordhauſen. Organiſt, Theoretiker und Komponiſt. Erfinder des Hammerklaviers.

Schubert, Joſef, geb. 1757 in Warnsdorf in Böhmen, geſt. 1812 in Dresden. Violiniſt und fruchtbarer Komponiſt.

Schubert, Ferdinand, geb. 18. 10. 1794 in Lichtenthal bei Wien, geſt. 26. 2. 1859 in Wien. War Lehrer und gab kirchliche Kompoſitionen u. a. heraus.

Schubert, Franz (Peter), geb. 31. 1. 1797 in Lichtenthal bei Wien, geſt. 19. 11. 1828 in Wien.

Schubert, Franz, geb. 22. 7. 1808 in Dresden, geſt. 12. 4. 1878 daſelbſt. Violiniſt, war Konzertmeiſter der kgl. Hofkapelle in Dresden. Gab Kompoſitionen für ſein Inſtrument heraus.

Schubert, Louis, geb. 27. 1. 1828 in Deſſau, geſt. 17. 9. 1884 in Dresden. Violiniſt, Komponiſt und Geſanglehrer.

Schuberth, Karl, geb. 25. 2. 1811 in Magdeburg, geſt. 22. 7. 1863 in Zürich. Violoncellvirtuos. War Hofkapellmeiſter, Univerſitätsmuſikdirektor ꝛc. in Petersburg. Schrieb Kompoſitionen für Cello und Kammermuſikwerke.

Schubiger, Anſelm, geb. 5. 3. 1815 in Uznach (St. Gallen), geſt. 14. 3. 1888 zu Kloſter Einſiedeln. Prieſter und Muſikſchriftſteller.

Schuch, Ernſt v., ſ. T. d. G.

Schucht, Jean F., geb. 1832 in Holzthaleben (Thüringen), geſt. 30. 3. 1894 in Leipzig. Muſiklehrer und Schriftſteller.

Schürer, Johann Georg, 1748 Hofkomponiſt in Dresden, geſt. 16. 2. 1786 daſelbſt. Hinterließ eine große Anzahl Kompoſitionen im Manuſkript.

Schütt, Eduard, ſ. T. d. G.

Schütky, Franz Joſef, kgl. Kammerſänger, geb. 1817 in Krakau (Böhmen), geſt. 9. 6. 1893 in Stuttgart. War von 1854 bis zu ſeinem Tode als Heldenbaryton am Stuttgarter Hoftheater thätig und leiſtete auch als Konzertſänger Vortreffliches. Komponierte Lieder, Männerchöre, Meſſen u. a.

Schütz (Sagittarius), Heinr., geb. 8. 10. 1585 in Köſtritz bei Gera, geſt. 6. 11. 1672 als Hofkapellmeiſter in Dresden.

Schulhoff, Julius, Prof., geb. 2. 6.

Vergleiche auch „Tonkünſtler der Gegenwart".

1825 in Prag, gest. 15. 8. 1898 in Berlin. Einst gefeierter Pianist. Musiklehrer und Komponist von Klavierwerken im eleganten Salonstil.

Schultz, Edwin, geb. 30. 4. 1827 in Danzig, lebt in Berlin. Kgl. Musikdirektor, Gesanglehrer und Komponist von Männerchören u. a.

Schultze, Adolf, geb. 3. 11. 1853 in Schwerin, lebt in Berlin. Pianist, Hofkapellmeister a. D., Komponist und Musikreferent.

Schulz, Johann Abraham Peter, geb. 31. 3. 1747 in Lüneburg, gest. 10. 6. 1800 in Schwedt. Komponist und Theoretiker. Unter seinen Kompositionen sind besonders die Lieder im Volkston hervorragend.

Schulz, Johann Philipp Christian, geb. 1. 9. 1773 in Langensalza, gest. 30. 1. 1827 in Leipzig. Komponist und Dirigent, leitete von 1810—27 die Gewandhauskonzerte in Leipzig.

Schulz, Ferdinand, geb. 21. 10. 1821 in Koffar bei Krossen. Musikdirektor, Sänger und Männergesangskomponist.

Schulz, August, geb. 15. 6. 1837 in Braunschweig. Violinist und Komponist beliebter Männerchöre.

Schulz-Beuthen, Heinrich, geb. 19. 6. 1838 in Beuthen, lebt in Dresden. Bemerkenswerter Komponist der modernen Richtung. Schrieb Symphonien, symphon. Dichtungen, Ouvertüren und andere Werke für Gesang, Klavier ꝛc.

Schulze, Adolf, Professor, geb. 13. 4. 1835 in Mannhagen bei Mölln, lebt in Berlin. Sänger und Gesanglehrer an der kgl. Hochschule daselbst.

Schulz-Schwerin, Karl, geb. 3. 1. 1845 in Schwerin, lebt in Berlin. Großherz. mecklenburglicher Hofpianist. Komponist.

Schumacher, Paul, geb. 1849, gest. 25. 4. 1891 als Direktor des von ihm gegründeten Konservatoriums in Mainz. Komponist. Schrieb viele Klavierstücke, Lieder, 1 Oper, 1 Violinkonzert, Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke ꝛc.

Schumann, Robert, geb. 8. 6. 1810 in Zwickau, gest. 29. 7. 1856 in Endenich bei Bonn. Genialer Tondichter der romantischen Richtung.

Schumann, Klara, die Tochter von Friedr. Wieck, Gattin Robert Schumanns, geb. 13. 9. 1819 in Leipzig, gest. 20. 5. 1896 in Frankfurt a. M. Ausgezeich. Pianistin. Komponierte Lieder, Klavierstücke u. a.

Schumann-Heink, E., s. T. d. G.

Schumann, G. Alfred, s. T. d. G.

Schunke, Karl, geb. 1801 in Magdeburg, gest. 16. 12. 1839 in Paris. Pianist.

Schunke, Ludwig, geb. 21. 12. 1810 in Kassel, gest. 7. 12. 1834 in Leipzig. Pianist. Gab einige Klavierkompositionen heraus.

Schuppanzigh, Ignaz, geb. 1776 in Wien, gest. 2. 8. 1830 daselbst. Violinist und Dirigent. Primgeiger einer Quartettvereinigung, welche zuerst die Quartette der klassischen Meister, vor allem diejenigen Beethovens zur öffentlichen Aufführung brachte.

Schurig, Volkmar Julius Wilh., geb. 24. 3. 1822 in Aue (sächs. Erzgebirge), gest. 1899 in Dresden. Kantor a. D. und Komponist von Orgelstücken, kirchlichen Vokalwerken u. a.

Schuster, Josef, geb. 11. 8. 1748 in Dresden, gest. 24. 7. 1812 daselbst. Kapellmeister und produktiver Komponist von Opern, Oratorien u. a.

Schwab, François Marie Louis, geb. 18. 4. 1829 in Straßburg. Kritiker und Komponist von Opern, Messen, Kantaten u. a.

Schwalm, Oskar, geb. 11. 9. 1856 in Erfurt, lebt in Berlin als Leiter der Filiale der Pianofortefabrik von Jul. Blüthner. Komponist. War eine Zeit lang Musikverleger und Musikreferent.

Schwalm, Robert, Professor, Bruder des vorigen, geb. 6. 12. 1845 in Erfurt. Dirigent in Königsberg, Komponist.

Schwantzer, Hugo, geb. 21. 4. 1820 in Oberglogau, gest. 15. 9. 1886 in Berlin. Organist. Gab einige Kompositionen heraus.

Schwarz, Max, geb. 1. 12. 1856 in Hannover. Direktor des Raff-Konservatoriums in Frankfurt. Pianist.

Schwencke, Christ. Friedr. Gottlieb, geb. 30. 8. 1767 in Wachenhausen (Harz), gest. 22. 10. 1822 als Kantor und Musikdirektor an der Katharinenkirche in Hamburg. Komponierte Kirchenstücke u. a.

Schwencke, Joh. Friedr., Sohn des vorigen, geb. 30. 4. 1792 in Hamburg, gest. 28. 9. 1852. War ebenfalls daselbst Organist und schrieb hauptsächlich für den praktischen Dienst eines solchen geeignete Orgelstücke ꝛc.

Schwencke, Karl, Bruder des vorigen, geb. 7. 3. 1797 in Hamburg, lebte zuletzt in Nußdorf bei Wien und ist wahrscheinlich um 1870 gestorben. Klaviervirtuos. Komponierte Klavierwerke ꝛc., von denen nur einige im Druck erschienen.

Schwencke, Friedr. Gottl. (Sohn und Schüler von Joh. Friedr. S.), geb. 15. 12. 1823 in Hamburg, gest. 12. 6. 1896 daselbst. Organist und Komponist von Orgelstücken, geistlichen Gesängen u. a. Gab auch die Choralbücher und Choralvorspiele seines Vaters mehrfach neu heraus.

Schytte, Ludwig, geb. in Norwegen, lebt als Komponist in Wien. Schrieb hauptsächlich Klavierkompositionen.

Scontrino, Antonio, geb. 1851 in Trapani. Opernkomponist.

Scudo, Paul, geb. 8. 6. 1806 in Venedig, gest. 14. 10. 1864 in Blois. Musikschriftsteller.

Sebor, Karl, geb. 13. 8. 1848 in Brand-

S

els a. d. Elbe. Kapellmeister und Komponist von Opern, Kammermusikwerken u. a.

Sechter, Simon, geb. 11. 10. 1788 in Friedberg (Böhmen), gest. 10. 9. 1867 als Hoforganist in Wien. Berühmter Lehrer und Theoretiker. Schrieb vornehmlich Kirchenwerke und Orgelstücke.

Seegert (Seger, Seeger), Joseph, 21. 8. 1716 in Repin bei Melnik (Böhmen), gest. 22. 4. 1782 in Prag. Bedeutender Organist. Von seinen Kompositionen erscheinen nur wenige Orgelstücke im Druck.

Seeling, Hans, geb. 1828 in Prag, gest. 26. 5. 1862 daselbst. Pianist und Komponist von Klavierstücken.

Seghers, François Jean Baptiste, geb. 17. 1. 1801 in Brüssel, gest. 18. 2. 1881 in Margency bei Paris. Violinist und Dirigent.

Seibert, Louis, geb. 20. 5. 1833 in Kleeberg bei Wiesbaden, lebt daselbst als Klavierlehrer am Konservatorium. Komponist.

Seidel, Friedrich Ludwig, geb. 1. 6. 1765 in Treuenbrietzen, gest. 5. 5. 1831 in Charlottenburg. War zuletzt Hofkapellmeister in Berlin. Komponierte Opern 2c.

Seidl, Anton, geb. 7. 5. 1850 in Pest, gest. 28. 3. 1898 in New-York. Ausgez. Dirigent, dem in Bayreuth R. Wagners Unterweisung zu teil wurde.

Seidl, Arthur, Dr. phil., geb. 8. 6. 1863 in München. Musikschriftst. Wagnerianer.

Seifert, Uso, geb. 9. 2. 1852 in Römhild (Thüringen). Lehrer am kgl. Konservatorium und Organist in Dresden. Komponist. Verfasser einer verbreiteten Klavierschule.

Seifriz, Max, geb. 9. 10. 1827 in Rottweil, gest. 20. 12. 1885 in Stuttgart als Hofkapellmeister. Violinist und Komponist.

Seiß, Isidor, s. T. d. G.

Seitz, Fritz, geb. 12. 6. 1848 in Güntherslleben bei Gotha, lebt als Hofkonzertmeister in Dessau. Violinist u. Komponist.

Séjan, Nikolaus, geb. 19. 3. 1745 in Paris, gest. 16. 3. 1819 daselbst. Bedeutender Organist, Komponist.

Seligmann, Hippolyte Prosper, geb. 28. 7. 1817 in Paris, gest. 5. 2. 1882 in Monte Carlo. Cellovirtuose und Komponist für sein Instrument.

Selle, Thomas, g b. 1599 in Zörbitz (Sachsen), gest. 1663 in Hamburg als Musikdirektor und Kantor. Kontrapunktist.

Selmer, Johan, geb. 1844 in Christiania. Komponist von Orchester- und Chorwerken, Gesängen mit Orchester- und Klavierbegleitung, Pianofortestücken u. a.

Sellner, Josef, geb. 1787 in Landau, gest. 1843 in Wien. Ausgezeichneter Oboist. Schrieb eine Schule für sein Instrument u. a.

Sembrich, Marcella, s. T. d. G.

Semet, Theophile Aimé Emile, geb. 6. 9. 1824 in Lille, gest. 15. 4. 1888 in Corbeil bei Paris. Schrieb mehrere Opern.

Senfft (Senft), Ludwig, geb. 1492 in Basel-Augst bei Basel, gest. 1555 als Kapellmeister in München. Hervorragender Kontrapunktist des 16. Jahrhunderts.

Senkrah, Arma Leoretta (eigentl. Harknes), geb. 6. 6. 1864 in New-York. Violin-Virtuosin. Mit ihrer Verheiratung (1888) endete ihre Virtuosenlaufbahn.

Sering, Friedr. Wilhelm, geb. 26. 11. 1822 in Finsterwalde (Niederlausitz), war zuletzt Oberlehrer am Seminar in Straßburg. Komponist von Vokalwerken mit und ohne Orchester. Gab auch eine Violinschule u. a. Unterrichtsmaterial heraus.

Serow, Alex. Nicolai, geb. 11. 5. 1820 in Petersburg, gest. 20. 1. 1871 daselbst. Fortschrittlich gesinnter Kritiker und Musikschriftsteller. Schrieb mehrere mit entschiedenem Beifall aufgenommene Opern, deren Texte S., dem Beispiel des von ihm verehrten Meisters Richard Wagner folgend, selbst verfaßte.

Serpette, Gaston, geb. 4. 11. 1846 in Nantes. Operettenkomponist.

Servais, Adrien François, geb. 6. 6. 1807 in Hal bei Brüssel, gest. 26. 11. 1877 daselbst, als Professor am Konservatorium. Einer der bedeutendsten Cellovirtuosen. Gab brillante Konzerte und Phantasien 2c. für Violoncell heraus.

Servais, Josef, Sohn des vorigen, geb. 23. 11. 1850 in Hal, gest. 29. 8. 1885 daselbst, war gleichfalls ein ausgezeichneter Cellist und zuletzt als Professor seines Instruments am Konservatorium in Brüssel thätig.

Seydelmann, Franz, geb. 8. 10. 1748 in Dresden, gest. 28. 10. 1806 als Hofkapellmeister daselbst. Produktiver Komponist. Schrieb Opern, Messen, Offertorien und vieles andere.

Seyffardt, Ernst, s. T. d. G.

Seyfried, Ignaz Xaver, Ritter v., geb. 15. 8. 1776 in Wien, gest. 27. 8. 1841 daselbst. Kapellmeister, fruchtbarer Komponist und Theoretiker.

Sgambati, Giovanni, s. T. d. G.

Shakespeare, William, geb. 16. 6. 1849 in Croyson. Namhafter englischer Komponist, Gesanglehrer, Pianist und Dirigent.

Sherwood, William Hale, geb. 31. 1. 1854 in Lyons (New-York), lebt in Boston. Amerikanischer Pianist.

Sherwood, Percy, geb. 23. 5. 1866, lebt als Lehrer am Konservatorium in Dresden. Pianist.

Shield, William, geb. 1754 in Smalwell (Durham), gest. 27. 1. 1829 in London. Komponist. Schrieb Bühnenwerke u. a.

Siboni, Erik Anton Waldemar, geb. 26. 8. 1828 in Kopenhagen, gest. 22. 2. 1892 daselbst. Ausgezeichneter Pianist und Komponist von Orchester-, Kammermusik-, Chor- und Klavierwerken.

S

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Sieber, Ferdinand, geb. 5. 12. 1822 in Wien, geſt. 19. 2. 1895 in Berlin. Geſanglehrer von Ruf. Komponierte Lieder und gab eine Anzahl pädagogiſcher Werke heraus.

Silas, Eduard, geb. 22. 8. 1827 in Amſterdam. Beachtenswerter holländ. Pianiſt, Organiſt und Komponiſt. Schrieb Symphonien, Ouvertüren, kirchliche Chorwerke, Opern, Kammermuſik, Klavierwerke u. a.

Silbermann, berühmte Orgel- und Klavierbauerfamilie.

Silcher, Friedrich, Dr. phil. hon. c., geb. 27. 6. 1789 in Schnaith bei Schorndorf (Württemberg), geſt. 26. 8. 1860 als Univerſitätsmuſikdirektor in Tübingen. Beliebter und fruchtbarer Liederkomponiſt. Viele ſeiner Lieder („Ich weiß nicht was ſoll es bedeuten", „Ich hatt' einen Kameraden", „Morgen muß ich fort von hier", „Aennchen von Tharau" ꝛc.) ſind Gemeingut des Volkes geworden.

Siloti, Alexander, ſ. T. d. G.

Silva, Poul de, geb. 28. 3. 1834 in St. Esprit bei Bayonne, geſt. 9. 5. 1875 in Clermont. Komponiſt von Klavierſtücken, weltlichen und kirchlichen Vokalwerken, Symphonien, Opern u. a.

Simon, Jean Henri, geb. 1783 in Antwerpen, geſt. 1861 daſelbſt. Violiniſt und Komponiſt.

Sinding, Chriſtian, ſ. T. d. G.

Singelée, Jean Baptiſte, geb. 25. 9. 1812 in Brüſſel, geſt. 29. 9. 1875 in Oſtende. Violiniſt. Veröffentlichte eine Anzahl Kompoſitionen für dieſes Inſtrument.

Singer, Peter, Franziskanermönch in Salzburg, geb. 18. 7. 1810 in Häfelgehr im Lechthal, geſt. 26. 1. 1882 in Salzburg. Pianiſt, Organiſt und fruchtbarer Komponiſt.

Singer, Edm., ſ. T. d. G.

Singer, Otto, geb. 26. 7. 1833 in Sora bei Meißen. Pianiſt.

Singer, Otto jun., geb. 14. 9. 1863 in Dresden. Violiniſt und Dirigent. Veröffentlichte Männerchöre, Violinkompoſitionen u. a.

Sitt, Hans, ſ. T. d. G.

Sittard, Joſef, Profeſſor, geb. 4. 6. 1846 in Aachen, lebt in Hamburg. Muſikſchriftſteller.

Sivori, Ernesto Camillo, geb. 25. 10. 1815 in Genua, geſt. 18. 2. 1894 daſelbſt. Berühmter Violinvirtuoſe. Gab Konzerte und andere Kompoſitionen für ſein Inſtrument heraus.

Skroup (Skraup), Franz, geb. 3. 6. 1801 in Boſitz bei Pardubitz, geſt. 7. 2. 1862 in Rotterdam. Kapellmeiſter und Komponiſt von Opern, Schauſpielmuſiken, Ouvertüren, Liedern ꝛc.

Skroup (Skraup), Johann Nepomuk, Bruder des vorigen, geb. 15. 9. 1811, geſt. 5. 5. 1892 in Prag. Kapellmeiſter und Komponiſt.

Skuherský, Franz Zdenko, geb. 31. 7. 1830 in Opočno in Böhmen, geſt. 19. 8. 1892 in Budweis. Böhmiſcher Komponiſt und Muſiktheoretiker.

Slavik, Joſeph, geb. 26. 3. 1806 in Jince bei Pribram in Böhmen, geſt. 30. 5. 1833 in Peſt. Violinvirtuoſe. Schrieb Violinkonzerte u. a.

Smart, Sir George Thomas, geb. 10. 5. 1776 in London, geſt. 23. 2. 1867 daſelbſt. Engl. Dirigent, Organiſt und Komponiſt.

Smart, Henry, geb. 26. 10. 1813 in London, geſt. 6. 7. 1879 daſelbſt. Bedeutender Organiſt und Komponiſt von Opern, Kantaten, Anthems, Liedern u. a.

Smetana, Friedrich, geb. 2. 3. 1824 in Leitomiſchl, geſt. 12. 5. 1884 in Prag. Bedeutender böhmiſcher Komponiſt und Klaviervirtuos. Schrieb Opern, ſymph. Dichtungen f. Orcheſter, Streichquartette, 1 Klaviertrio und viele Klavierſachen.

Smit, Johann, geb. 23. 5. 1862 in Utrecht. Violinvirtuos.

Smith, John Chriſtopher (Johann Chriſtoph Schmid), geb. 1712 in Ansbach, geſt. 3. 10. 1795 in Bath. Schüler Händels, dem er auch nach deſſen Erblindung durch Aufſchreiben der diktierten Kompoſitionen helfend zur Seite ſtand. Komponiſt von Opern, Kantaten u. a.

Smith, John Stafford, geb. um 1750 in Gloucester, geſt. 1826 in London. Organiſt und Komponiſt.

Smith, Sidney, geb. 14. 7. 1839 in Dorcheſter, geſt. 3. 5. 1889 in London. Pianiſt und Komponiſt brillanter Salonſtücke für Klavier.

Smolian, Arthur, geb. 3. 12. 1856 in Riga, lebt in Karlsruhe als Lehrer für Klavierſpiel am großherzogl. Konſervatorium. Kapellmeiſter und Muſikreferent.

Snel, Joſeph François, geb. 30. 7. 1793 in Brüſſel, geſt. 10. 3. 1861 in Koetelberg bei Brüſſel. Violiniſt, Dirigent und Komponiſt.

Södermann, Auguſt Johann, geb. 17. 7. 1832 in Stockholm, geſt. 10. 2. 1876 als Theaterkapellmeiſter daſelbſt. Schwed. Komponiſt.

Sokolow, Nicolas, geb. 26. 3. 1858. Lehrer am Philharmoniſchen Konſervatorium in Moskau, Pianiſt und Komponiſt. Schrieb Orcheſterſerenaden, Streichquartette und Quintette, Lieder, Chöre mit und ohne Begleitung, Klavier-, Cello- und Violinſtücke ꝛc.

Solié, Jean Pierre (eigentl. Soulier), geb. 1755 in Nimes, geſt. 6. 8. 1812 in Paris. Dramatiſcher Sänger und Komponiſt einer Anzahl komiſcher Opern.

Sommer, Hans, ſ. T. d. G.

Sonntag, Henriette Gertrude Walpurgis, geb. 3. 1. 1804 in Koblenz, geſt. 17. 6. 1854 in Mexiko. Berühmte Sängerin.

Sor, Ferdinand (eigentl. Sors), geb. 1778 in Madrid, geſt. 1839 in Paris.

Vergleiche auch „Tonkünſtler der Gegenwart".

Digitized by Google

Berühmter Guitarrevirtuose. Komponierte verschiedenes für dieses Instrument sowie Bühnenwerke.

Sorge, Georg Andreas, geb. 21. 8. 1703 in Mellenbach (Thüringen), gest. 4. 4. 1778 als Hof- und Stadtorganist in Lobenstein. Hervorragender Organist, Theoretiker und Komponist.

Soriano (Suriano), Francesco, geb. um 1549 in Rom, gest. 1620 daselbst. Hervorragender Komponist der röm. Schule.

Soriano-Fuértes, Mariano, geb. 1817 in Murcia, gest. 1880 in Madrid. Musikschriftsteller, Kapellmeister und Komponist.

Sormann, Alfred Richard Gotthilf, geb. 16. 5. 1861 in Danzig, lebt in Berlin als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Großherzogl. mecklenburgischer Hofpianist. Komponist.

Soubre, Etienne Joseph, geb. 30. 12. 1818 in Lüttich, gest. 8. 9. 1871 daselbst als Direktor des Konservatoriums. Dirigent und Komponist.

Sowinski, Albert, geb. 1808 in Ladyszyn (Ukraine), gest. 5. 3. 1880 in Paris. Poln. Komponist, Klaviervirtuos und Musikschriftsteller.

Späth, Andreas, geb. 9. 10. 1792 in Roffach bei Koburg, gest. 26. 4. 1876. Komponist.

Spangenberg, Johann, geb. 1484 in Hardegsen b. Göttingen, gest. 1550 als Superintendent in Eisleben. Gab lutherische Kirchenlieder und die Schrift Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae.

Spark, William, geb. 28. 10. 1825 in Exeter, gest. 16. 6. 1897 in Leeds. Organist, Dirigent und Komponist.

Spazier, Joh. Gottlieb Karl, geb. 20. 4. 1761 in Berlin, gest. 19. 1. 1805 in Leipzig. Liederkomponist und Musikschriftsteller.

Speidel, Wilh., s. T. d. G.

Spengel, Julius Heinr., geb. 12. 6. 1853 in Hamburg, lebt daselbst als Dirigent des Cäcilienvereins, Gesanglehrer und Organist. Komponist.

Spengler, Lorenz, geb. 2. 7. 1840 in Cassel, lebt als Vereinsdirigent daselbst. Komponist.

Speyer, Wilhelm, geb. 21. 6. 1790 in Frankfurt a. M., gest. 5. 4. 1878 daselbst. War Kaufmann, Violinist und Komponist.

Spies, Hermine, geb. 25. 2. 1857 in Löhnebergerhütte bei Weilburg, gest. 26. 2. 1893 in Wiesbaden. Hervorragende Konzertsängerin (Altistin).

Spielter, Herm., geb. 1860 in Bremen. Komponist.

Spindler, Fritz, geb. 24. 11. 1817 in Wurzbach bei Lobenstein, lebt in Dresden. Komponist von Salonstücken u. a.

Spitta, J. Aug. Philipp, Prof. Dr. Geh. Regierungsrat, geb. 27. 12. 1841 in Wechold b. Hoya in Hannover, gest. 13. 4. 1894 in Berlin. Musikhistoriker.

Spohr, Ludwig, geb. 5. 4. 1784 in Braunschweig, gest. 22. 10. 1859 als Generalmusikdirektor a. D. in Kassel. Einer der bedeutendsten Violinvirtuosen, Komponist und Dirigent.

Spontini, Gaspare von, geb. 14. 11. 1774 in Majolati bei Jesi (Kirchenstaat), gest. 14. 1. 1851 daselbst. Berühmter ital. Opernkomponist.

Stabile, Annibale, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom. Komponist der römischen Schule.

Stade, Heinr. Bernh., geb. 2. 5. 1816 in Ettischleben bei Arnstadt, gest. 29. 5. 1882 in Arnstadt. Organist und Komponist von Orgelsachen.

Stade, Friedr. Wilh., Dr. phil. hon. c., geb. 25. 8. 1817 in Halle, Hoftapellmeister und Hoforganist in Altenburg. Komponist.

Staden, Johann, geb. 1579 in Nürnberg, gest. 1634 daselbst als Organist an der Sebalduskirche. Fruchtbarer Komponist.

Staden, Sigismund Gottlieb, Sohn und Amtsnachfolger des vorigen, geb. 1607 in Nürnberg, gest. 1655 daselbst. Der Komponist der ersten bis jetzt bekannten deutschen Oper „Seelewig".

Stadler, Maximilian, Abbé, geb. 1748 in Melk in Oesterreich, gest. 1833 in Wien. Fleißiger Kirchenkomponist. Veröffentlichte auch eine Schrift zur Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems.

Stadtfeldt, Alexander, geb. 27. 4. 1826 in Wiesbaden, gest. 4. 11. 1853 in Brüssel. Schrieb Opern, Symphonien, Ouvertüren, Messen u. a.

Stadlmayer, Johann, geb. 1560 in Freising (Bayern), gest. um 1646. Schrieb viele kirchliche Werke.

Stahlknecht, Adolf, geb. 18. 6. 1813 in Warschau, gest. im Juni 1887 in Berlin. Violinist und Komponist.

Stahlknecht, Julius, geb. 17. 8. 1817 in Posen, gest. 16. 1. 1892 in Berlin. Violoncellvirtuos. Veröffentlichte Violoncellkompositionen.

Stainer, John, geb. 4. 6. 1840 in London. Bedeutender englischer Organist, schrieb kirchliche Kompositionen und Lehrbücher.

Stamaty, Camille Marie, geb. 23. 3. 1811 in Rom, gest. 19. 4. 1870 in Paris. Pianist und geschätzter Lehrer. Komponierte Klavierwerke.

Stamitz, Johann Karl, geb. 19. 6. 1717 in Deutschbrod (Böhmen), gest. 1761 in Mannheim. Violinist und Komponist.

Stamitz, Karl, (Sohn des vorigen), geb. 1746 in Mannheim, gest. 1801 in Jena. Violinist, Dirigent und Komponist.

Stamitz, Anton, (Bruder des vorigen), geb. 1753 in Mannheim, ging 1770 nach Paris. Todesjahr unbekannt. Gleichfalls Violinspieler und Komponist.

Stanford, Charles, s. T. d. G.

Stange, Hermann Professor, geb. 10.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

12. 1835 in Kiel, lebt daselbst als Organist und Universitätsdirektor.

Stange, Max, geb. 10. 5. 1856 in Ottensen, lebt als Gesanglehrer an der Hochschule f. Musik in Berlin. Liederkomponist.

Stanley, John, geb. 1713 in London, gest. 1786 daselbst. Organist, Dirigent und Komponist.

Stark, Ludwig, Prof. Dr. phil., geb. 19. 6. 1831 in München, gest. 22. 3. 1884 in Stuttgart als Lehrer am kgl. Konservatorium, dessen Mitbegründer Stark war. Angesehener Musikpädagoge. Gab gemeinschaftlich mit Lebert eine „Große Klavierschule", außerdem mit Faißt eine Elementar-Chorgesangschule 2c. heraus. Komponierte Klavierstücke, Lieder, Chorgesänge u. a.

Stasny, Ludwig, geb. 26. 2. 1823 in Prag, gest. 30. 10. 1883 in Frankfurt a. M. Kapellmeister, geschickter Arrangeur und Komponist.

Staudigl, Josef, geb. 14. 4. 1807 in Möllersdorf (Niederösterreich), gest. 28. 8. 1861 im Irrenhaus in Michaelbeuern-grund. Bühnen- und Konzertsänger (Baßist).

Staudigl, Jos., s. T. d. G.

Staudigl, Gisela, s. T. d. G.

Stavenhagen, Bernh., s. T. d. G.

Stcherbatcheff de, Nicolas, geb. 24. 8. 1853. Russischer Komponist. Veröffentlichte viele Klavierwerke, eine Orchesterserenade, Idyllen für Orchester, Lieder u. a.

Steffani, Agostino Abbate, geb. 1655 in Castelfranco, gest. 1730 in Frankfurt a. M. Komponist.

Stecker, Karl, geb. 22. 1. 1861 in Kosmanos (Böhmen), Lehrer am Konservatorium in Prag. Musikschriftsteller und Komponist.

Steffens, Julius, geb. 12. 7. 1831 in Stargard (Pommern), gest. 4. 3. 1882 in Wiesbaden. Bedeutender Cellist. Gab Konzerte und andere Kompositionen für sein Instrument heraus.

Stegmayer, Ferdinand, geb. 1803 in Wien, gest. 6. 5. 1863 daselbst. Dirigent, Gesanglehrer und Komponist.

Stehle, Gustav Eduard, geb. 1839 in Steinhausen (Württemberg), gest. 11. 4. 1896 als Domkapellmeister in St. Gallen. Orgelvirtuos und Komponist.

Steibelt, Daniel, geb. 1765 in Berlin, gest. 20. 9. 1823 in Petersburg. Klaviervirtuos und Komponist.

Stein, Theodor, geb. 1819 in Altona, gest. 9. 3. 1893 als Klavierprofessor am Petersburger Konservatorium. Pianist.

Steinbach, Emil, s. T. d. G.

Steinbach, Fritz, s. T. d. G.

Steingräber, Theodor, geb. 25. 1. 1830 in Neustadt a. Orla, Begründer und Chef der Verlagsfirma Steingräber in Leipzig. Steingräber gab unter dem Pseudonym Gustav Damm eine Klavierschule heraus.

S

Stenhammar, Wilh., Dirigent des Philh. Gesangvereins in Stockholm. Talentvoller junger Komponist, schrieb Musikdramen („Das Fest auf Solhaug" Stuttgart 1899) Orchesterwerke, Streichquartette, ein Klavierkonzert (B-moll op. 1) und anderes.

Stephens, Charles Eduard, geb. 18. 8. 1821. Geschätzter Pianist und Komponist.

Sterkel, Joh. Franz Xaver, geb. 3. 12. 1750 in Würzburg, gest. 12. 10. 1817 in Mainz. Pianist, Kapellmeister und Komponist.

Stern, Julius, geb. 8. 8. 1820 in Breslau, gest. 27. 2. 1883 in Berlin. Gründer und langjähriger Dirigent des Sternschen Gesangvereins (1847) daselbst, Direktor des ebenfalls von ihm gegründeten Sternschen Konservatoriums (1850).

Stern, Margarethe, geb. 25. 11. 1857 in Dresden, lebt daselbst. Pianistin (Kammervirtuosin).

Stewart, Sir Robert Prescott, Professor, geb. 16. 12. 1825, gest. 1895 als Universitätsmusikdirektor 2c. in Dublin. Englischer Organist und Komponist.

Stiasny, Bernh. Wenzel, geb. 1760 in Prag, gest. 1835 daselbst. Violoncellvirtuos.

Stiasny, Johann, geb. 1774 in Prag, gest. 1820 daselbst, war ebenfalls Cellist.

Stich, Johann Wenzel (Giovanni Punto), geb. 1748 in Zehujicz bei Tschaslau in Böhmen, gest. 1803 in Prag. Berühmter Hornvirtuose. Gab mehrere Kompositionen für sein Instrument heraus.

Stichl, Heinr. Franz Daniel, geb. 5. 8. 1829 in Lübeck, gest. 1. 5. 1886 in Reval. Orgelvirtuos, Dirigent und Komponist.

Stirling, Elisabeth, geb. 26. 2. 1819 in Greenwich. Englische Organistin und Komponistin.

Stobäus, Johann, geb. 1580 in Graudenz, gest. 1646 in Königsberg als kurfürstlich preußischer Kapellmeister. Protestantischer Kirchenkomponist.

Stockhausen, J., s. T. d. G.

Stockhausen, Franz, s. T. d. G.

Stölzel, Gottfried Heinrich, geb. 1690 in Grünstädtl im sächsischen Erzgebirge, gest. 27. 11. 1749 in Gotha, wo er Hofkapellmeister war. Komponist von Opern, Kirchenmusiken u. a.

Stöpel, Franz Dr., geb. 14. 11. 1794 in Oberheldrungen (Schlesien), gest. 19. 12. 1836 in Paris. Musikschriftsteller und Lehrer.

Stör, Karl, geb. 29. 6. 1814 in Stolberg (Harz), gest. 17. 1. 1889 in Weimar als Hofkapellmeister a. D. Violinist und Komponist.

Stoewe, Gustav Professor, geb. 4. 7. 1835 in Potsdam, gest. 31. 4. 1891 daselbst. Verf. musikalisch-pädagogisch. Schriften 2c. Schrieb mehrere Chorwerke; veröffentlicht wurden Klavierstücke und Lieder.

S

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart"

Digitized by Google

Stolzenberg, Benno, s. T. b. G.

Storch, Anton M., geb. 22. 12. 1815 in Wien, gest. 31. 12. 1887 daselbst als emeritierter Chormeister. Komponist von Männerchören und Liedern.

Stradella, Alessandro, geb. um 1645 in Neapel, wurde 1681 in Genua ermordet. Berühmter Sänger und Komponist von Oratorien, Opern, Kantaten und anderen Werken. Die jetzt noch oft gesungene Kirchenarie soll nicht von Stradella herrühren.

Stradivarius, Antonius, geb. 1644 in Cremona, wo er 18. 12. 1737 starb. Berühmter Geigenmacher. Seine Söhne:

Stradivarius, Francesco, geb. 1671, gest. 1743, und Omobono, geb. 1679, gest. 1742, sind gleichfalls als Instrumentenmacher gerühmt.

Straeten, Edmund van der (Vanderstraeten), geb. 3. 12. 1826 in Audenaarde (Flandern), gest. 1895 daselbst. Belgischer Musikschriftsteller und Komponist.

Strakosch, Moriz, geb. 1825 in Lemberg, gest. 10. 10. 1887. Pianist, Impresario und Komponist von Opern und Klavierstücken.

Straus, Ludwig, geb. 28. 3. 1835 in Pretzburg, lebt seit 1864 in London als Solovioliniſt am Hoftheater und Konzertmeister der philharmonischen Konzerte. Violinvirtuos.

Strauß, Josef, geb. 1793 in Brünn, gest. 2. 12. 1866 in Karlsruhe als Hofkapellmeister a. D. Violinist und Komponist.

Strauß, Johann (Vater), geb. 14. 3. 1804 in Wien, gest. 25. 9. 1849 daselbst als Hofballmusikdirektor. Tanzkomponist und Dirigent eines eigenen Orchesters, mit dem er erfolggekrönte Konzertreisen im In- und Ausland unternahm.

Strauß, Johann (Sohn), s. Bild geb. 25. 10. 1825 in Wien, daselbst gest. 3. 6. 1899 als kais. kgl. Hofballmusikdirektor. Ebenfalls beliebter Tanz- und Operettenkomponist und Dirigent. Seine Walzer „An der schönen, blauen Donau", „Geschichte aus dem Wiener Wald" und viele andere erfreuen sich größter Popularität. Unter seinen Operetten: „Lustiger Krieg", „Zigeunerbaron", „Die Fledermaus" ist namentlich die letztgenannte ein Meisterwerk in ihrer Art.

Strauß, Josef (Bruder des vorigen), geb. 1827, gest. 22. 7. 1870 in Warschau. Dirigent und Tanzkomponist.

Strauß, Eduard, s. T. b. G.

Strauß, Richard, s. T. b. G.

Streicher, Joh. Andreas, geb. 13. 12. 1761 in Stuttgart, gest. 25. 5. 1833 in Wien. Pianist und Pianofortefabrikant. Er erfand die Mechanik des Hammerschlags von oben.

Striggio, Alessandro, geb. um 1535 in Mantua. Komponist des 16. Jahrh., einer der ersten Tonsetzer von Intermedien (Intermezzi) oder musikalischen Zwischenaktsmusiken zu Schauspielen ꝛc.

Strozzi, Pietro, lebte Ende des 16. Jahrhunderts. Komponist. Einer der Florentiner Musiker, die den stilo rappresentativo, einen Stil, in dem statt kontrapunktischer Arbeit eine gute Deklamation und natürlicher Ausdruck der Sologesangstimmen zu ihrem Rechte kam, einführten.

Strozzi, Bernardo, Franziskanermönch, lebte Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom. Komponist von Kirchenmusiken.

Struck, Batistin, geb. um 1680 in Florenz, gest. 1755 in Paris. Schrieb Opern, Ballette u. a.

Strungk, (Strunck), Nik. Adam, geb. um 1640 in Celle, gest. 1700 in Dresden. Violinist, Organist, Kapellmeister und Komponist vieler Opern.

Struß, Fritz, s. T. b. G.

Stucken, Frank van der, geb. 15. 10. 1858 in Fredericksburg, Kreis Gillespia, Staat Texas, in Newyork thätig. Vortrefflicher Orchesterdirigent und Komponist.

Stunz, Josef Hartmann, geb. 25. 7. 1793 in Arlesheim bei Basel, gest. 18. 6. 1859 in München als Hofkapellmeister. Komponierte Opern, Kirchenmusiken, Ouvertüren u. a.

Succo, Reinhold Professor, geb. 23. 11. 1844 in Görlitz, gest. 29. 11. 1897 in Breslau. War Lehrer an der kgl. Hochschule in Berlin. Komponierte Orgelsachen, geistliche und weltliche Vokalwerke.

Sucher, Josef, s. T. b. G.

Sucher, Rosa, s. T. b. G.

Süßmayer, Franz Xaver, geb. 1766 in Steyer, gest. 7. 9. 1803 in Wien. Kapellmeister und Opernkomponist. War Schüler und Freund Mozarts, in dessen Auftrag er einige Arien aus Titus instrumentierte. Nach Mozarts Tode beendigte Süßmayer das Requiem nach den vorhandenen Skizzen.

Sullivan, Arthur, s. T. b. G.

Suppé, Franz von, geb. 18. 4. 1820 in Spalato in Dalmatien, gest. 21. 5. 1895 in Wien. Operettenkomponist. Unter seinen zahlreichen Werken dieser Gattung sind besonders „Flotte Burschе", „Zehn Mädchen und kein Mann", „Die schöne Galathea", „Leichte Kavallerie" äußerst beliebt.

Svendsen, Oluf, geb. 19. 4. 1832 in Christiana, gest. 16. 5. 1880 in London. Flötenvirtuose.

Svendsen, Johann, s. T. b. G.

Sweelinck, Jan Pieter, geb. 1562 in Amsterdam, gest. 1621 daselbst. Organist, Lehrer und Komponist. Seine Orgelfugen waren für die Entwicklung dieser Kunstgattung von Wert.

Swert, Jules de, geb. 16. 8. 1843 in Löwen (Belgien), gest. 24. 2. 1891 in Ostende. Bedeutender Violoncellvirtuos

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

und Komponiſt von Opern, Cellokonzerten und anderen größeren und kleineren Inſtrumentalwerken.

Swinnerton-Heap, Charles, geb. 1847 in Birmingham, wo er als Dirigent u. Pianiſt lebt. Komponierte Kammermuſikwerke, Ouvertüren, Kantaten, Orgelſtücke u. a.

Szekely, Imre, geb. 8. 5. 1825 zu Matyſalva in Ungarn, lebte in Peſt als angeſehener Lehrer. Klaviervirtuoſe u. Komp.

Szymanowska, Maria, geb. 1790 in Polen, geſt. 1831 in Petersburg. Pianiſtin. Veröffentlichte brillante Klavierſtücke.

Tachinardi, Niccolo, geb. 3. 9. 1772 in Florenz, geſt. 14. 3. 1859 daſ. Vorzügl. Tenoriſt. Schrieb Geſangsübungen ꝛc.

Tadolini, Giovanni, 1793 in Bologna, geſt. 29. 11. 1874 daſelbſt. Komponierte Opern, Kanzonetten ꝛc.

Täglichsbeck, Thomas, geb. 31. 12. 1799 in Ansbach, geſt. 5. 10. 1867 in Baden-Baden. Violinvirtuos, Pianiſt und Komponiſt, Kapellmeiſter.

Taffanel, Claude Paul, ſ. T. d. G.

Tagliana, Emilia, geb. 1854 in Mailand. Opernſängerin (Koloraturſopran), kgl. preuß. Kammerſängerin.

Taglioni, Ferd., geb. 14. 9. 1810 in Neapel. Kirchenkapellmeiſter, Neb. einer ital. Muſikleitung, Muſikſchriftſteller.

Talexy, Adrien, geb. 1821, geſt. Febr. 1881 in Paris. Komponiſt bekannter Klavierſtücke und mehrerer Operetten.

Tallis, Thomas, geb. um 1512, geſt. 23. 11. 1585. Engliſcher Hoforganiſt, Kirchenkomponiſt, Kontrapunktiſt.

Tamberlick, Enrico, geb. 16. 3. 1820 in Rom, geſt. 15. 3. 1889 in Paris. Berühmt. Tenoriſt, Geſanglehrer in Mailand.

Tamburini, Antonio, geb. 28. 3. 1800 in Faenza, geſt. 9. 11. 1876 in Nizza. Berühmter Baſſiſt.

Tancjeff, S. J., geb. 13. 11. 1856. Angeſehener Pianiſt, Lehrer am Konſervatorium in Moskau.

Tanſur, William, geb. 1706 in Dunchurch, geſt. 7. 10. 1783 in St. Neots. Engl. Komponiſt und Theoretiker, Organiſt.

Tappert, Wilh., geb. 19. 2. 1830 in Oberthomaswaldau (Schleſ.), lebt in Berlin. Geiſtvoller Muſikſchriftſteller, gelehrter Theoretiker, eifriger Verfechter der neudeutſchen Richtung, Muſikreferent am Kl. Journal, Komponiſt von Liedern, Verfaſſer des „Wagnerlexikons“.

Tarchi, Angelo, geb. 1760 in Neapel, geſt. 19. 8. 1814 in Paris. Opernkomponiſt.

Tarnowski, Ladislaus Graf, geb. 1841 in Broblewice (Galizien), geſt. 19. 4. 1878. Pianiſt und Komp. (Liſztſchüler). Dichter.

Tartini, Giuſeppe, geb. 12. 4. 1692 in Pirano (Iſtrien), geſt. 16. 2. 1770 in Padua. Hervorragender Violinſpieler, Komponiſt und Theoretiker.

Taubert, Ernſt Ed., ſ. T. d. G.

Taubert, Otto, geb. 26. 6. 1838 in Raumburg a. Saale, lebt in Torgau. Gymnaſiallehrer, Kantor, Dirigent eines Geſangvereines, Komponiſt, Muſikſchriftſteller.

Taubert, Wilh. Karl Gottfr., geb. 23. 8. 1811 in Berlin, geſt. 7. 1. 1891 daſelbſt. Klaviervirtuoſe, Kapellmeiſter an der Oper. Fruchtbarer Komponiſt von Opern, Geſängen u. ſ. w.

Taudon, Antoine, geb. 24. 8. 1846 in Perpignan. Violiniſt und Komponiſt, Harmonieprofeſſor am Konſervatorium in Paris.

Tauſch, Franz, geb. 26. 12. 1762 in Heidelberg, geſt. 19. 2. 1817 in Berlin. Ausgezeichneter Klarinettevirtuos.

Tauſch, Julius, Prof., geb. 15. 4. 1827 in Deſſau, geſt. 11. 11. 1895 in Bonn. Kgl. Muſikdirektor, Nachfolger Schumanns als ſtädtiſcher Muſikdirektor in Düſſeldorf. Komponierte Orcheſter- und Chorwerke, Lieder, Klavierſtücke u. a.

Tauſig, Karl, geb. 4. 11. 1841 in Warſchau, geſt. 17. 7. 1871 in Leipzig. Kgl. preuß. Hofpianiſt und hervorragender Klaviervirtuos (Liſztſchüler). Ausgezeichneter Orcheſterdirigent, Komponiſt. Gab Bearbeitungen heraus (Klavierauszug der Meiſterſinger). Seine Gattin:

Tauſig, Seraphine (von Barabely). Vortreffliche Klavierſpielerin, Schülerin von Dreyſchock.

Tauwitz, Eduard, geb. 21. 1. 1812 in Glatz, geb. 25. 7. 1894 in Prag. Liederkomponiſt, Kapellmeiſter. Schrieb komiſche und ernſte Opern. Sein Bruder:

Tauwitz, Julius, geb. 7. 5. 1826 in Glatz. Theaterkapellmeiſter, fleißiger und gediegener Komponiſt.

Taylor, Edward, geb. 22. 1. 1784 in Norwich. geſt. 12. 3. 1863 in Brentwood bei London. Muſikforſcher.

Taylor, Franklin, geb. 5. 2. 1843 in Birmingham. Namhafter Pianiſt. Seit 1882 erſter Klavierprofeſſor am Royal College of Music in London. Muſikſchriftſteller.

Tedesca, Fernanda, geb. 1860 in Baltimore, geſt. Auguſt 1886. Treffliche Violiniſpielerin.

Tedesco, Ignaz Amadé W., geb. 1817 in Prag, geſt. 13. 11. 1882 in Odeſſa. Pianiſt und Komponiſt.

Tedesco, Fortunata, geb. 14. 12. 1826 in Mantua. Bedeutende dramatiſche Sängerin. Zog ſich 1866 ins Privatleben zurück.

Telemann, Georg Phil., geb. 14. 3. 1681 in Magdeburg, geſt. 25. 6. 1767 in Hamburg. Organiſt, Kapellmeiſter, bedeutender Komponiſt. Zeitgenoſſe von J. S. Bach. Sein Enkel:

Telemann, Georg Michael, geb. 20. 4. 1748 in Plön (Holſtein), geſt. 4. 3. 1831 in Riga. Komponiſt, Theoretiker, Kantor und Muſikdirektor.

Telleſſen, Thomas Dyke Akland, geb. 26. 11. 1823 in Drontheim, geſt. im Oktober 1874 in Paris. Pianiſt und Kom-

T

poniſt (Klavierkonzerte, Klavierſtücke u. ſ. w.). Schüler Chopins.

Templeton, John, geb. 30. 6. 1802 in Riccarton (Schottland). Gefeierter engliſcher Tenoriſt.

Terradellas, Domeniko Michele Barnaba, geb. 1711 in Barcelona, geſt. 1751 in Rom. Namhafter Opernkomponiſt der neapolitaniſchen Schule. Kapellmeiſter.

Terſchak, Ad., geb. 1832 in Hermannſtadt. Flötenvirtuos. Komponiſt für ſein Inſtrument.

Terziani, Eugenio, geb. 1825 in Rom, geſt. 30. 6. 1890 daſelbſt. Komponiſt von Opern u. ſ. w., Kapellmeiſter am Scalatheater in Mailand, Direktor der muſikaliſchen Sektion der kgl. italieniſchen Akademie.

Teſchner, Melchior, geb. 1584 in Frauenſtadt, geſt 1. 12. 1635 daſelbſt. Kantor und Prediger. Schrieb Kirchenwerke (Valet will ich dir geben).

Teſchner, G. W., Profeſſor, geb. 26. 12. 1800 in Magdeburg, geſt. 7. 5. 1883 in Dresden. Berühmter Geſanglehrer. Veröffentlichte alte Lieder, die er geſammelt hatte.

Teſi-Tramontini, Vittoria, geb. Ende des 17. Jahrhunderts in Florenz, geſt. 1778 in Wien. Berühmte Altiſtin.

Teſſarin, Francesco, geb. 3. 12. 1820 in Venedig. Komponiſt. Freund R. Wagners.

Teſſarini, Carlo, geb. 1690 in Rimini, geſt. nach 1762. Hervorragender Violinvirtuos. Schrieb viele Violinwerke.

Thadewaldt, Herm., geb. 8. 4. 1827 in Bodenbagen (Pommern), lebt ſeit 1888 in Amſterdam. Kapellmeiſter und Komponiſt. Begründer und Vorſitzender des Allgemeinen deutſchen Muſikerverbandes.

Thalberg, Sigismund, geb. 7. 1. 1812 in Genf, geſt. 27. 4. 1871 in Neapel. Berühmter Klaviervirtuos. Komponiſt brillanter Klavierſtücke.

Thallon, Rob., geb. 18. 8. 1852 in Liverpool. Angeſehener Organiſt und Muſiklehrer in Brooklyn (New-York).

Thayer, Alex. Wheelock, geb. 22. 10. 1817 in South-Natik (Maſſachusetts), geſt. 15. 7. 1897 in Trieſt. Beethovenbiograph. Schrieb auch ein chronologiſches Verzeichnis der Werke Beethovens u. a.

Thayer, Eugène, geb. 11. 12. 1838 in Mendon (Maſſ.), geſt. 27. 6. 1889 in Burlington. Angeſehener Organiſt und Komponiſt.

Theile, Joh., geb. 29. 7. 1646 in Naumburg, geſt. 24. 6. 1724 daſelbſt. Kapellmeiſter, Komponiſt.

Thern, Carl, geb. 18. 8. 1817 in Iglo (Ungarn), geſt. 13. 4. 1886 in Wien. Beliebter ungariſcher Komponiſt, Kapellmeiſter. War Kompoſitionslehrer am Ofener Konſervatorium. Seine Söhne:

Thern, Willi, geb. 22. 6. 1847 in Ofen,

Thern, Louis, geb. 18. 12. 1848 in Peſt. Schüler ihres Vaters und von Moſcheles und Reinecke in Leipzig. Eine feingeſchulte Klaviervirtuosen, beſonders lich im Zuſammenſpiel.

T

Thibaut, Ant. Friedr. Juſtus, geb. 4. 1. 1774 in Hameln, geſt. 28. 3. 1848 in Heidelberg. Profeſſor der Rechte daſelbſt. Bedeutender Muſikſchriftſteller.

Thiele, Karl Ludw., geb. 18. 11. 1816 in Quedlinburg, geſt. 17. 9. 1848 in Berlin. Organiſt, Orgelvirtuos, Komponiſt für Orgel.

Thierfelder, Alb., Dr., geb. 30. 4. 1846 in Mühlhauſen. Kgl. Muſikdirektor, Komponiſt. Lebt als Univerſitäts-Muſikdirektor in Roſtock.

Thieriot, Paul Emil, geb. 17. 2. 1780 in Leipzig, geſt. 20. 1. 1831 in Wiesbaden. Violinvirtuos.

Thieriot, Ferdinand, geb. 7. 4. 1838 in Hamburg, lebt daſelbſt. Muſikdirigent, Komponiſt.

Thillon, Anna (geb. Hunt), geb. 1819 in London. Gefeierte engliſche Sängerin. Zog ſich 1856 krankheitshalber von der Bühne zurück.

Thoinan, Erneſte (eigentlich Antoine Erneſte Roquet), geb. 23. 1. 1827 in Nantes. Franzöſiſcher Muſikſchriftſteller.

Thoma, Rudolf, geb. 22. 2. 1829 in Lehſewitz a. O. Kgl. Muſikdirektor, Kantor, Leiter des Breslauer Konſervatoriums. Schrieb Lieder, Salonſtücke, Kirchenwerke, Oratorien u. a.

Thomas, Charles Louis Ambroiſe, geb. 5. 8. 1811 in Metz, geſt. 12. 5. 1896 in Paris. Violiniſt, Pianiſt, berühmter Opernkomponiſt („Mignon"), Direktor des Konſervatoriums in Paris. Schrieb Kirchenkompoſitionen, Streichquartette u. a.

Thomas, Otto, geb. 5. 10. 1857 in Krippen (Sachſen), lebt in Dresden. Tüchtiger Organiſt und begabter Komponiſt.

Thomas, Guſt. Ad., geb. 13. 10. 1842 in Reichenbach (Schleſien), geſt. 27. 5. 1870 in Petersburg. Tüchtiger Orgelvirtuos, zuletzt Organiſt in Petersburg. Komponierte Orgel- und Pianoforteſtücke, Lieder und anderes.

Thomas, Chriſt. Gottfr., geb. 2. 2. 1748 in Wehrsdorf bei Bautzen, geſt. 12. 9. 1806 in Leipzig. Muſikſchriftſteller und Komponiſt.

Thomas, Harold, geb. 8. 7. 1834 in Cheltenham, geſt. 29. 7. 1883 in London. Angeſehener Pianiſt, Klavierprofeſſor an der Academy of Music, Komponiſt.

Thomas, Theodor, geb. 11. 10. 1835 in Eſens (Oſtfriesland), lebt als Direktor des Konſervatoriums in Chicago. Violiniſt und Dirigent des „Thomas-Orcheſters" in New-York. Komponiſt.

Thomas, Georg, geb. 13. 2. 1822 in Darmſtadt. Orgelvirtuos, Dirigent, Komponiſt.

Thomas, Arthur Goring, geb. 21. 11. 1851 in Ratton (Suſſex), geſt. 20. 3. 1892 in London. Begabter engliſcher Komponiſt.

Vergleiche auch „Tonkünſtler der Gegenwart".

Thomson, César, s. T. b. G.

Thoost, W. F., geb. 10. 7. 1829 in Amsterdam. Kapellmeister. Komponierte Ouverturen Symphonien, Quartette, Opern und anderes.

Thorne, Edward H., geb. 9. 3. 1834 in Cranbourne (Dorsetshire). Organist in London. Angesehener Orgel- und Klavierlehrer. Namhafter Komponist.

Thuille, Ludwig, s. T. b. G.

Thureau, Herm., Professor, geb. 21. 5. 1836 in Clausthal (Harz). Organist, Musikdirektor u. Hofkantor in Eisenach.

Thurner, Fried. Eugen, geb. 9. 12. 1785 in Mömpelgard, gest. 21. 3. 1827 in Amsterdam. Berühmt. Oboebläser. Schrieb Symphonien, Ouvertüren u. viele Werke für Oboe.

Thurner, Theodor, geb. 1806 in Ruffach (Elsaß), gest. daselbst im Juni 1885. Vortrefflicher Organist und fleißiger Kirchenkomponist.

Thursby, Emma, geb. 17. 11. 1857 in Brooklyn (New-York). Ausgezeichnete Koloraturfängerin.

Tichatschek, Joi. Aloys, geb. 11. 7. 1807 in Oberwerkelsdorf (Böhmen), geb. 18. 1. 1886 in Dresden. Heldentenor (Tannhäuser).

Tiehsen, Joh. Carl Otto, geb. 13. 10. 1817 in Danzig, gest. 15. 5. 1849 in Berlin. Komponist von Liedern u. s. w.

Tiersch, Otto, geb. 1. 9. 1838 in Kalbsrieth bei Artern (Thüringen), gest. 1. 11. 1892 in Berlin. Musiktheoretiker.

Thiersot, Jean Baptiste Elisée Julien, geb. in Bourg (Bresse). Musikschriftsteller und Komponist (Lieder, Rhapsodien u. s. w.).

Tietjens (Titiens), Therese Joh. Alexandra, geb. 17. 7. 1831 in Hamburg, gest. 3. 10. 1877 in London. Berühmte dramatische Sängerin (Sopran).

Tietz, Professor Herm., geb. 8. 3. 1844 in Driesen. Hofpianist. Direktor des Konservatoriums in Gotha.

Tietz, Phil., geb. 16. 4. 1816 in Hildesheim, war daselbst Organist und Musikdirektor. Komponist (Opern, Oratorien rc.).

Tilborghs, Joseph, geb. 28. 9. 1830 in Nieuwmoor. Vlämischer Theoretiker und Komponist. Orgelprofessor am kgl. Konservatorium in Gent und Kontrapunktprofessor am Konservatorium in Antwerpen.

Tilman, Alfred, geb. 3. 2. 1848 in Brüssel, gest. 1895 daselbst. Belgischer Komponist. Schrieb größere Kirchenmusiken.

Tilmant, Théophile Alex., geb. 8. 7. 1799 in Valenciennes, gest. 7. 5. 1878 in Asnières bei Paris. Komponist. Dirigent. Sein Bruder:

Tilmant, Alexandre, geb. 1808, gest. 13. 6. 1880 in Paris. Cellist. Mitbegründer der Konservatoriumskonzerte.

Timanoff, Vera von, geb. 18. 2. 1855 in Ufa (Rußland). Angesehene Pianistin (Lisztschülerin), lebt in Petersburg.

Timm, Christian Heinrich, geb. 1811 in Hamburg. Orchesterchef an der deutschen Oper in New-York. Organist. Schrieb Orchesterwerke, eine Messe, Klavierstücke und anderes.

Tinctoris, Joh. (eigentlich Jean de Vaerwere), geb. um 1446 in Poperninghe, gest. 1511 in Nivelles. Berühmter niederländischer Theoretiker und Schriftsteller. (Schrieb ein Musiklexikon.) War Kapellmeister in Neapel. Komponist.

Tinel, Edgar, s. T. b. G.

Tischer, Joh. Nicolaus, geb. 1731, gest. nach 1786. Schloß- und Stadtorganist in Schmalkalden. Ein seiner Zeit sehr geschätzter Komponist.

Titl, Anton Emil, geb. 5. 10. 1809 in Pernstein (Mähren), gest. 21. 1. 1882 in Wien. Komponierte Opern u. a. Kapellmeister am Burgtheater in Wien.

Titoff, Nicolai Alexejewitsch, geb. 28. 4. 1801 in Petersburg, gest. 6. 1. 1876 daselbst. Beliebter russisch. Liederkomponist.

Tod, Eduard, geb. 14. 1. 1839 in Niedernau, gest. 2. 6. 1872. Komponist, Orgelvirtuos, Pianist, Lehrer am Konservatorium in Stuttgart.

Todi, Luiza (Roja de Aguiar), geb. 9. 1. 1753 in Setubal (Portugal), gest. 1. 10. 1833 in Lissabon. Berühmte Sängerin.

Todt, Joh. Aug. Wilh., geb. 29. 7. 1833 in Düsterort, lebt in Stettin als Komponist. Orgelvirtuos. Komponierte ein Oratorium, Orchesterwerke mit Orgelsoli, Melodramen, Sonaten u. s. w.

Töpfer, Joh. Gottl., geb. 4. 12. 1791 in Niederroßla (Weimar), gest. 8. 6. 1870 in Weimar. Orgelvirtuos und Musikschriftsteller (über Orgelbaukunst rc.). Schrieb Kompositionen für die Orgel.

Törsleff, L. C., geb. 15. 5. 1850 in Assens (Insel Fünen), lebt in Leipzig. Tüchtiger Sänger und Gesangslehrer. Tenorist.

Töschi, Carlo Giuseppe (eigentl. Toesca della Castella Monte), geb. 1742 in Romagna, gest. 12. 4. 1788 in München. Violinist und Komponist. Sein Sohn:

Töschi, Joh. Baptist, gest. 1. 5. 1800 in München. Vortrefflicher Violinist. Komp.

Toste, Waldemar, geb. 21. 10. 1832 in Kopenhagen. Vortrefflicher Geiger. Solovioliniſt der kgl. Kapelle in Kopenhagen.

Tolbecque, Jean Baptiste Jos., geb. 17. 4. 1797 in Hanzinne (Belgien), gest. 23. 10. 1869 in Paris. Berühmter Quadrillekomponist, Violinist. Seine Brüder sind:

Tolbecque, Isidore Jos., geb. 17. 4. 1794, gest. 10. 5. 1871 in Vichy. Ballkomponist.

Tolbecque, August Jos., geb. 28. 2. 1801, gest. 27. 5. 1869 in Paris. Violinist.

Tolbecque, Charles Jos., geb. 27. 5. 1806, gest. 29. 12. 1833 in Paris. Violinist und Kapellmeister am Théâtre des Variétés.

Tolbecque, Auguste (Sohn von Auguste Josef), geb. 30. 3. 1830 in Paris. Trefflicher Cellist.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Tomaczek, Joh. Wenzel, geb. 17. 4. 1774 in Skutsch (Böhmen), gest. 3. 4. 1850 in Prag. Organist, ausgezeichneter Lehrer. Komponierte Opern, Ouvertüren, eine Symphonie, Klavierkonzerte u. a.

Tomasini, Luigi, geb. 1741 in Pesaro, gest. 23. 4. 1808 in Esterház. Ausgezeichneter Violinist, Komponist.

Tomeoni, Florido, geb. 1757 in Lucca, gest. im August 1820 in Paris. Gesanglehrer. Schriftsteller über Gesangstheorie. Sein Bruder:

Tomeoni, Pellegrino, geb. 1759 in Lucca. Musiklehrer in Florenz. Gest. um 1800.

Tomkins, Thomas, geb. 1580, gest. 1645. Gelehrter Musiker und Komponist. Organist an der Hofkirche in London.

Torelli, Giuseppe, geb. in Verona, gest. 1708 in Ansbach. Berühmter Violinspieler, Komponist.

Torrance, George William, Dr., geb. 1836 in Rathmines bei Dublin, lebt in Australien. Organist, Komponist.

Torri, Pietro, gest. 6. 7. 1737 in München. 1689 Kammerorganist daselbst. Kapellmeister, Komponist.

Tosi, Pietro Francesco, geb. 1647 in Bologna, gest. 1727 in London. Berühmter Sopranist und Gesangslehrer. Schrieb Anleitung zur Singkunst.

Tottmann, Karl Albert, Professor, geb. 31. 7. 1837 in Zittau. Violin-Komponist und Musikschriftsteller, lebt in Leipzig als Lehrer der musikalischen Theorie, Aesthetik u. Kunstgeschichte. Veröffentl. einige Vokalkompositionen, Klavierstücke ꝛc.

Tours, Barthélemy, geb. 17. 12. 1838 in Rotterdam. Erster Violinist am Coventgardentheater in London. Wurde bekannt durch Klavierkompositionen.

Traëtta, Tommaso, geb. 30. 3. 1727 in Litonto (Neapel), gest. 6. 4. 1779 in Venedig. Opernkomponist der neapolitanischen Schule. Hofkapellmstr. in Parma.

Trautermann, Gust., geb. 18. 8. 1859 in Werningerode (Harz), lebt in Leipzig. Geschätzter Tenorist. Oratorien- und Konzertsänger.

Trebelli-Bettini, Zelia (Gilbert), geb. 1838 in Paris, gest. 18. 8. 1892 in Etretât. Mezzosopranistin mit prächtiger Stimme.

Treiber, Wilh., geb. 1838 in Graz (Steiermark), gest. 16. 2. 1899 als Hofkapellmeister in Cassel, wo er seit 1881 thätig war. Pianist.

Treichlinger, Jos., geb. 28. 3. 1807 in Wien. Erster Violinspieler im Hofopernorchester. Orchesterdirektor, später Musikalienhändler in Pest.

Trento, Vittorio, geb. 1761 in Venedig, gest. nach 1826. Opernkomponist. War Dirigent der Oper in Amsterdam, Lissabon u. a. a. O.

Treu (Fedele), Daniel Gottlieb, geb. 1695 in Stuttgart, sein Todesjahr ist unbekannt. Violinist, Komponist und Kapellmeister.

Trial, Jean Claude, geb. 13. 12. 1732 in Avignon, gest. 23. 6. 1771 in Paris. Französischer Opernkomponist. War Direktor der großen Oper. Sein Neffe:

Trial, Armand Emanuel, geb. 1. 3. 1771 in Paris, gest. 9. 9. 1803 daselbst. Opernkomponist.

Triest, Heinr., geb. 1808 in Stettin, gest. 23. 12. 1885 daselbst. Komponist von Liedern und Orchesterwerken. Musikdirektor in Stettin.

Tritto, Giacomo, geb. 1735 in Altamura bei Neapel, gest. 17. 9. 1824 in Neapel. Komponist der neapolitanischen Schule. Lehrer am Conservatorio della Pietà. Kapellmeister.

Truhn, Fr. Hieronymus, geb. 14. 11. 1811 in Elbing, gest. 30. 4. 1886 in Berlin. Kgl. Musikdirektor. Liederkomponist und Kritiker.

Tschirch, Fr. Wilh., geb. 8. 6. 1818 in Lichtenau, gest. 6. 1. 1892 in Gera. Kapellmeister, Kantor, Musikdirektor an der Hauptkirche in Gera. Komponierte hauptsächlich Männergesangswerke. Seine Brüder waren:

Tschirch, Karl Adolf, geb. 8. 4. 1815 in Lichtenau, gest. 27. 8. 1875 als Hauptpastor in Guben, Musikschriftsteller und Pianist.

Tschirch, Ernst Lebrecht, geb. 3. 7. 1819 in Lichtenau, gest. 26. 12. 1854 in Berlin. Kapellmeister. Komponierte Werke für Orchester und Gesang, Opern, u. a. den „Fliegenden Holländer" mit Rich. Wagners Text ꝛc.

Tschirch, Heinr. Julius, geb. 8. 6. 1820, gest. 10. 4. 1867 als Organist in Hirschberg. Komponierte instruktive Klavierstücke.

Tschirch, Rudolf, geb. 17. 4. 1825, gest. 16. 1. 1872 als kgl. Musikdirektor in Berlin, Dirigent des märkischen Sängerbundes. Schrieb Werke für Harmoniemusik.

Tua, Teresina, s. T. d. G.

Tuczek, Franz, geb. um 1755 in Prag, gest. 1820 in Pest. Tenorist, Komponist von Opern ꝛc. Kapellmeister. Seine Enkelin ist:

Tuczek-Herrenburg, Leopoldine, geb. 11. 11. 1821 in Wien, gest. 20. 10. 1883 in Baden (Wien). Berühmte Koloraturs ängerin.

Tuckermann, Samuel Parkmann, Dr., geb. 11. 2. 1819 in Boston, gest. 30. 6. 1870 in Newport (Rhode Island). Organist, Komponist, lebte meist in Boston.

Türk, Daniel Gottlob, geb. 10. 8. 1756 in Clausnitz, gest. 26. 8. 1813 in Halle a. S. Violinist. Berühmter Theoretiker und Organist. Komponierte ein Oratorium, Klaviersonaten, Sonatinen u. a. Schrieb eine Klavierschule und andere instruktive Werke.

Türke, Otto, geb. 1832 in Oberlungwitz bei Chemnitz, seit 1863 Organist an St. Maria in Zwickau, gest. daselbst 31. 10. 1897. Komponist, Dirigent und Musiklehrer.

Tulou, Jean Louis, geb. 12. 9. 1786 in Paris, gest. 23. 7. 1863 in Nantes. Flötenvirtuos und Komponist von über 100 Flötenwerken. Lehrer am Konservatorium in Paris.

Tuma, Franz, geb. 2. 10. 1704 in Kostelec a. d. Adler (Böhmen), gest. 4. 2. 1774 in Wien. Vortrefflich. Kontrapunktist. Komponierte Messen 2c.

Tunder, Franz, geb. 1614, gest. 5. 11. 1667 in Lübeck. Organist an St. Maria daselbst. Schrieb Choralvorspiele und Instrumentalwerke.

Turini, Gregorio, geb. 1560 in Brescia, gest. um 1600 in Prag. Sänger und Kornettist am kais. Prager Hof. Liederkomponist. Sein Sohn:

Turini, Francesco, geb. um 1590 in Brescia, gest. 1656 daselbst. Kapellorganist bei Rudolf II. Komponist.

Turle, James, geb. 6. 3. 1802 in Somerton, gest. 28. 6. 1882 in London. Organist, vorzüglicher Lehrer und tüchtiger Kirchenkomponist.

Turnhout, Gérard de (Gheert Jaques), geb. um 1520 in Turnhout, gest. 16. 9. 1580 in Madrid. Belg. Kontrapunktist. Erster Domkapellmeister in Antwerpen und am Hofe in Madrid. Sein Sohn:

Turnhout, Jean de (Jean Jacques), 1589—1595 Hofkapellmeister des Herzogs von Parma in Brüssel. Komponist.

Turpin, Edmund Hart, geb. 4. 5. 1835 in Nottingham, lebt in London. Ausgezeichneter Organist, Musikschriftsteller. Seit 1880 Herausgeber des „Musical Standard".

Tye, Christopher, Dr. (engl. Geistlicher), gest. 1572. Organist und Komponist. Musikprofessor in Oxford.

Tyson-Wolff, Gustav, Dr., geb. 12. 4. 1840 in Berlin, lebt seit 1891 in Dresden als Lehrer am Konservatorium. Gründete in Bradford ein eigenes Konservatorium, gab Kammermusikkonzerte. War später in Leipzig Lehrer für Komposition, Theorie und Klavierspiel. Schrieb instruktive Klavierwerke 2c.

Uber, Fr. Chr. Herm., geb. 22. 4. 1781 in Breslau, gest. 2. 3. 1822 in Dresden. Violinist, Komponist und Dirigent. Sein Bruder:

Uber, Alex., geb. 1783 in Breslau, gest. 1824 als Kapellmeister des Fürsten von Schönaich-Carolath. Violoncellist. Schrieb ein Violoncellkonzert, Variationen, ein Septett u. a.

Ueberlée, Adalbert, geb. 27. 6. 1837 in Berlin, gest. 15. 3. 1897 in Charlottenburg. Königl. Musikdirektor, Organist, Gymnasiallehrer. Komponierte eine Oper, Oratorien, ein Requiem u. a.

Ugalde, Delphine geb. Beaucé, geb. 3. 12. 1829 in Paris. Berühmte französische Opernsängerin, Komponistin.

Ugolini, Vincenzo, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Perugia, gest. 1626 in Rom. Kapellmeister am Vatikan daselbst. Hervorragender Vertreter des Palestrinastils. Komponist.

Uhl, Edmund, geb. 25. 10. 1858 in Prag. Organist, Musikreferent und Lehrer am Konservatorium in Wiesbaden. Komponist.

Uhlich, Theod., geb. 15. 2. 1822 in Wurzen bei Leipzig, gest. 3. 1. 1853 in Dresden. Violinist, Wagnerianer. Verfaßte einen Klavierauszug von „Lohengrin". Schrieb verschiedene Werke und schriftstellerte über Musik.

Ulibischew, Alex. v., geb. 1795 in Dresden, gest. 24. 1. 1858 in Nishnij-Nowgorod. Kais. russ. wirklicher Staatsrat und Diplomat. Musikschriftsteller: „Nouvelle biographie de Mozart" u. a.

Ulrich, Hugo, geb. 26. 11. 1827 in Oppeln, gest. 23. 5. 1872 in Berlin. Komponist. Schrieb drei Symphonien, ein Klaviertrio, die Oper „Bertrand de Born" blieb unvollendet. In seiner zweiten Symphonie, „Symphonie triomphale" (C-dur op. 9), 1853 preisgekrönt durch die belgische Akademie, gab Ulrich sich als ein bedeutendes Talent zu erkennen. Ulrich arrangierte viele Orchesterwerke für Klavier.

Umlauf, Ignaz, geb. 1756 in Wien, gest. 8. 6. 1796 daselbst. Vizekapellmeister in Wien, Klaviervirtuos, Komponist. Freund Beethovens. Sein Sohn:

Umlauf, Michael, geb. 9. 8. 1781 in Wien, gest. 20. 6. 1842 daselbst. Violinist, Kapellmeister, Komponist.

Umlauft, Paul, geb. 27. 10. 1853 in Meißen, lebt in Leipzig. Komponist (Lieder 2c.).

Unger, Karoline, geb. 28. 10. 1803 in Stuhlweißenburg (Ungarn), gest. 23. 3. 1877 in Florenz. Gefeierte Bühnensängerin.

Unger, Georg, geb. 6. 3. 1837 in Leipzig, gest. 2. 2. 1887 daselbst. Tenorist. Sang 1876 den Siegfried in Bayreuth.

Urbach, Karl Friedr., geb. 26. 9. 1833 in Burg bei Magdeburg, lebt als Lehrer und Organist in Egeln. Verfasser von Klavierschulen, Sonatinen, Etuden und Klavierstücken.

Urban, Christian, geb. 16. 10. 1778 in Elbing, gest. nach 1825. Städt. Musikdirektor in Danzig. Musikschriftsteller und Tonsetzer.

Urban, Heinr., s. T. d. G.

Urban, Fr. Julius, geb. 23. 12. 1838 in Berlin. Kgl. Musikdirektor. Komponierte Gesangswerke. Gesanglehrer.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Urbanek, Jan, geb. 31. 1. 1809 in Slanin (Böhmen). Bedeutender Violinist, lebte als Konzertmeister in Berlin.

Urhan, Chrétien, geb. 16. 2. 1790 in Montjoie bei Aachen, gest. 2. 11. 1843 in Belleville bei Paris. Bratschenvirtuos (Viola d'amour). Soloviolinist an der großen Oper, Organist, Komponist.

Urio, Francesco Antonio, geb. um 1660 in Mailand. War Franziskanermönch und Kirchenkapellmeister in Rom. Schrieb kirchliche Kompositionen, aus denen Händel eine Anzahl Themen zur künstlerischen Verarbeitung in eigenen Werken entnahm.

Urso, Camilla, geb. 1842 in Nantes, lebt in Newyork. Violinvirtuosin.

Urspruch, Anton, s. T. d. G.

Vaccai, Nicolo, geb. 15. 3. 1790 in Tolentino (Neapel), gest. 5. 8. 1849 in Pesaro. Berühmter Gesangslehrer u. Komponist. Lehrer für Komposition und Studieninspektor am Konservatorium in Mailand.

Valentini, Giovanni, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Komponist der römischen Schule.

Valentini, Giuseppe, geb. 1690 in Florenz. Violinist und Komponist.

Valentini, Pietro Francesco, geb. in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, gest. 1654 in Rom. Komponist der römischen Schule. Schrieb einen Kanon, der 2000 Auflösungen zuläßt.

Valentino, Henri Justin Armand Josef, geb. 14. 10. 1785 in Lille, gest. 28. 1. 1856 in Versailles. Hervorragender Dirigent. (Kapellmeister an der großen Oper.)

Vallotti, Francesco Antonio, geb. 11. 6. 1697 in Padua, gest. 16. 1. 1780 daselbst. Organist, Komponist und Theoretiker.

Vanderstraeten (Van der Straeten), Edmond, geb. 3. 12. 1826 in Audenarde, lebt in Dijon. Belgischer Musikschriftsteller.

Van der Stucken, Frank, geb. 15. 10. 1858 in Fredericksburg (Texas), lebt in Newyork. Kapellmeister, Komponist.

Van Dyck, Ernest Marie Hubert, geb. 2. 4. 1861 in Antwerpen, gefeierter Heldentenor, wurde 1888 an die Wiener Hofoper engagiert.

Varnay, Pierre Josef Alphonse, geb. 1. 12. 1811 in Paris, gest. 7. 2. 1879 daselbst. Violinist, Theaterkapellmeister, Komponist.

Varnay, Louis, schrieb seit 1876 mehrere Operetten für Pariser Theater.

Vasconcellos, Joaquim de, zeitgenössischer portugiesischer Musikschriftsteller von Verdienst.

Vasseur, Félix Augustin Josef Léon, geb. 28. 5. 1844 in Bapaume. Organist. Komponierte Operetten, Messen, Offertorien ꝛc. W. lebt in Paris.

Vaucorbeil, Auguste Emanuel, geb. im Dezember 1821 in Rouen, gest. 5. 11. 1884 in Paris. Komponist. War seit 1880 Direktor der großen Oper.

Vavrinecz, Mauritius, geb. 18. 7. 1858 in Czegled (Ungarn). Komponist, Domkapellmeister in Pest. Musikreferent.

Vecchi, Orazio, geb. um 1550 in Modena, gest. 19. 2. 1605 dortselbst. Hervorragender Komponist, Kapellmeister.

Vecchi, Orfeo, geb. 1540 in Mailand, gest. um 1604 daselbst. Kapellmeister, namhafter Kirchenkomponist.

Vecchi, Lorenzo, geb. 1566 in Bologna. Kirchenkapellmeister daselbst, Komponist.

Veit, Wenzel Heinr., geb. 19. 1. 1806 in Repic bei Leitmeritz, gest. 16. 2. 1864 dortselbst. Böhmischer Komponist.

Veit, Emil Alex., geb. 3. 3. 1842 in Mirow (Mecklenburg). Pianist. Gründete ein Konservatorium. Komponist.

Vento, J. de, geb. Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien, gest. 1575 in München. 1568 Kapellmeister in Landshut, dann Organist der Hofkapelle in München. Komponist.

Vento, Matthias, geb. 1739 in Neapel, gest. 1777 in London. Schrieb 6 Opern, 6 Trios für Streichinstrumente, 36 Klaviertrios ꝛc.

Veracini, Antonio, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Violinist und Kammermusikkomponist in Florenz.

Veracini, Francesco Maria, 1685 in Florenz, gest. 1750 in Pisa. Bedeutender Violinist. Komponierte Violinwerke.

Verdelot (Verdelotte), Philippe, geb. Anfang des 16. Jahrhunderts, gest. um 1567. Hervorragender niederländischer Kontrapunktist, einer der ersten Madrigalenkomponisten.

Verdi, Giuseppe, s. T. d. G.

Verhulst, J. J. H., geb. 19. 3. 1816 in Haag, gest. 17. 1. 1891 daselbst. Komponist (Symphonien, Ouvertüren, Messen ꝛc.). Ausgezeichneter Kapellmeister, kgl. holländischer Hofmusikdirektor. Seine Tochter:

Verhulst, Anna, vortreffliche Pianistin.

Vesque v. Püttlingen, J. (Pseud. J. v. Hoven), geb. 23. 7. 1803 in Opole (Polen), gest. 30. 10 1883 in Wien. Begabter Dilettant. Komponierte Opern, Gesangskompositionen. Schrieb „Das musikalische Autorrecht". Pianist.

Viadana, Ludovico (Grossi), geb. 1564 in Viadana (Mantua), gest. 2. 5. 1645 in Gualtieri. Domkapellmeister in Mailand u. a. a. O., Komponist von Bedeutung.

Bianesi, Auguste Charles Léonard François, geb. 2. 11. 1837 in Livorno (Italien). Dirigent. War Kapellmeister an der großen Oper in Paris.

Viardot, Pauline, s. T. d. G.

Viardot, Louise Héritte, geb. 14. 12. 1841 in Paris. Komponistin. War Gesanglehrerin am Konservatorium in Frankfurt.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Viardot, Marianne und Frau Chamerot-Viardot sind vortreffliche Konzertsängerinnen.

Viardot, Paul, geb. 1857 in Paris, der Sohn der berühmten Sängerin, ist Violinist.

Viardot-Garcia s. Garcia.

Vicentino, Nicola, geb. 1511 in Vicenza, gest. nach 1561. Hofkapellmeister in Ferrara, Komponist u. Theoretiker.

Vidal, Louis Antonio, geb. 10. 7. 1820 in Rouen. Französischer Musikschriftsteller, Violoncellist.

Vierling, Joh. Gottfr., geb. 28. 1. 1720 in Meyels (Sachsen), gest. 22. 11. 1813 in Schmalkalden. Organist, Theoretiker, Komponist.

Vierling, Georg, s. T. d. G.

Vieuxtemps, Henry, gab. 20. 2. 1820 in Verviers, gest. 6. 6. 1881 in Mustapha (Algier). Berühmter Violinvirtuos, Komponist. War Lehrer am Konservatorium in Brüssel. Seine Gattin:

Vieuxtemps, Josephine, geb. Eder, geb. 15. 12. 1816 in Wien, gest. 28. 6. 1868 in Celle St. Cloud bei Paris. Pianistin.

Vieuxtemps, Jules Joseph Ernest, geb. 18. 3. 1832 in Brüssel, gest. 26. 3. 1896 in Belfast. Violoncellvirtuos.

Vieuxtemps, Jean Joseph Lucien, geb. 5. 7. 1828 in Brüssel. Pianist und Klavierlehrer in Brüssel. Komponist.

Vilbac, Renaud de, geb. 1829 in Montpellier. Komponist. War seit 1855 Organist in Paris.

Villars, François de, geb. 26. 1. 1825 auf der Insel Bourbon. Musikschriftsteller in Paris.

Villebois, Konstantin Petrowitsch, geb. 17. (29.) 5. 1817, gest. 30. 6. (12. 7.) 1882 in Warschau. Beliebter russischer Liederkomponist.

Villoing, Alex., geb. in Petersburg, gest. 1878 dortselbst. Lehrer v. Rubinstein. Komponist. Gab eine Klavierschule heraus.

Villoteau, Guillaume André, 6. 9. 1759 in Beuême (Orne), gest. 23. 4. 1839 in Paris. Musikschriftsteller. Ging mit Napoleon nach Aegypten, um Musikforschungen obzuliegen, deren Resultate er später veröffentlichte.

Vincent, Alex. Jos. Hydulphe, geb. 20. 11. 1797 in Hesdin (Pas de Calais), gest. 26. 11. 1868 in Paris. Musikschriftsteller.

Vincent, Heinr. Jos., geb. 23. 2. 1819 in Theilheim bei Würzburg. Tenorist, Gesanglehrer, Chormeister, Musiktheoretiker. Komponierte Lieder, Opern, Operetten.

Vinci, Pietro, geb. 1540 in Nicosia (Sizilien). Kirchenkapellmeister, Komponist.

Vinci, Leonardo da, geb. 1690 in Strongoli (Kalabrien), gest. 1782 in Neapel. Opernkomponist der neapolitan. Schule. Kapellmeister.

Viole, Rudolf, geb. 10. 5. 1825 in Schochowitz bei Mansfeld, gest. 7. 12. 1867 in Berlin. Pianist, Komponist und Musiklehrer (Liszt-Schüler).

Viotta, Henri, s. T. d. G.

Viotti, Giovanni Battista, geb. 23. 5. 1753 in Fontanetto da Po (Vedelli), gest. 3. 3. 1824 in London. Violinist und bedeutender Komponist für sein Instrument. Kapellmeister.

Virdung, Seb., Priester in Basel, lebte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Organist, Musiktheoretiker, Komponist.

Visetti, Albert Anthony, geb. 13. 5. 1846 in Spalato (Dalmatien), lebt in England. Gesanglehrer, Musikschriftsteller.

Vitali, Filippo, geb. 1590 in Florenz, gest. 1650 in Rom. Kapellmeister, Sänger in der päpstlichen Kapelle, Komponist.

Vitali, Giovanni Battista, geb. um 1644 in Cremona, gest. 12. 10. 1692 in Modena. Komponist, Bratschist, Kapellmeister.

Vittori, Loreto, geb. um 1585 in Spoleto, g. st. 23. 4. 1760 in Rom. Sänger und Komponist.

Vittoria, Tommaso Ludovico da, spanischer Priester, geb. um 1540 in Avila (Spanien), gest. um 1610 als Kaplan des Königs von Spanien wahrscheinlich in Madrid. Komponist, einer der berühmtesten Vertreter der römischen Schule und Freund Palestrinas. Lebte lange in Rom.

Vivaldi, Antonio, Priester, geb. 1670 in Venedig, gest. 1743 daselbst. Violinist, fruchtbarer Komponist, längere Zeit Kapellmeister in Hessen-Darmstadt.

Vivier, Albert Josef, geb. 15. 12. 1816 in Huy (Belgien). Komponist, Theoretiker.

Vogel, Ad. Bernh., geb. 3. 12. 1847 in Plauen, gest. 12. 5. 1898 in Leipzig. Musikkritiker. Schrieb mehrere Künstlermonographien. Komponierte zwei- und vierhandige Hausmusik, Lieder u. a.

Vogel, Charles Louis Adolphe, geb. 17. 5. 1808 in Lille, gest. 1892 in Paris. Begabter Komponist. (Opern, Orchesterwerke.)

Vogel, Emil, Dr., geb. 21. 1. 1859 in Briesen a. Oder. Musikhistoriker und Bibliograph. Seit 1893 Bibliothekar an der „Musikbibliothek Peters" in Leipzig.

Vogel, Wilh. Moritz, geb. 9. 7. 1846 in Sorgau (Schlesien). Redakteur der „Tonhalle", Dirigent und Kantor in Leipzig. Komponierte instruktive Werke für Pianoforte und Gesang.

Vogel, Johann Christoph, geb. 1756 in Nürnberg, gest. 26. 6. 1788 in Paris. Begabter, jung gestorbener Komponist.

Vogel, Ludwig. Flötist und Komponist für Flöte. War 1792—1798 am Variététheater im Palais Royal in Paris thätig.

Vogel, Friedr. Wilh. Ferd., geb. 9. 9. 1807 in Havelberg. Ausgezeichneter Organist, Orgelvirtuose. War seit 1852 Lehrer an der Orgel- und Kompositionsschule in Bergen (Norwegen).

Voggenhuber, Vilma v. (Frau V.-Krolop), geb. 1845 in Pest, gest. 11. 1. 1888 in Berlin. Kgl. Kammersängerin, hervorragend dramatisch veranlagte Bühnen-Sopranistin.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Vogl, Heinr., s. T. b. G.
Vogl, Therese, s. T. b. G.
Vogl, Joh. Mich., geb. 10. 8. 1768 in Steyr, gest. 19. 11. 1840 in Wien. Lieder- und Opernsänger. Sang zuerst Schubertlieder.
Vogler, Georg Jos. Abt, geb. 15. 6. 1749 in Würzburg, gest. 6. 5. 1814 in Darmstadt. Berühmter Organist, Theoretiker und Komponist, Kapellmeister in Darmstadt, Lehrer K. M. v. Webers und Meyerbeers. Schrieb zahlreiche Opern, Ballette, Entreakte, Chöre 2c.
Vogt, Joh. (Jean), geb. 17. 1. 1823 in Groß-Tinz bei Liegnitz, gest. 31. 7. 1888 in Eberswalde bei Berlin. Pianist und Komponist.
Vogt, Gustave, geb. 18. 3. 1781 in Straßburg. Oboevirtuose, Lehrer am Pariser Konservatorium, Komponist für Oboe 2c.
Voigt, Karl, geb. 29. 3. 1808 in Hamburg, gest. 6. 2. 1879 daselbst. Pianist. War Direktor des Cäcilienvereins in Frankfurt. Gründete dann in Hamburg einen Gesangverein.
Voigt, Johann Georg Hermann, geb. 14. 5. 1769 in Osterwieck (Sachsen), gest. 24. 2. 1811 in Leipzig. Organist, Komponist.
Vojacek, Ignaz, geb. 4. 12. 1825 in Zlin (Mähren). Kapellmeister und Lehrer für Instrumentation in Petersburg. Komponierte Messen, Offertorien und auch weltliche Gesangsstücke.
Volbach, Fritz, Dr., s. T. b. G.
Volckmar, Wilh. Valentin, Prof. Dr., geb. 26. 12. 1812 in Hersfeld, gest. 29. 8. 1887 in Homberg bei Kassel. Orgelvirtuos und Komponist, kgl. Musikdirektor.
Volkert, Franz, geb. 2. 2. 1767 in Friedland bei Bunzlau, gest. 22. 3. 1845 in Wien. Organist. War Kapellmeister in Wien, Komponist.
Volkland, A., Dr. phil., s. T. b. G.
Volkmann, Fr. Rob., gest. 6. 4. 1815 in Lommatzsch (Sachsen), gest. 30. 10. 1883 in Pest. Komponist von Bedeutung, Lehrer der Harmonie und des Kontrapunktes an der Landesmusikschule in Pest.
Volkmann, Ida, geb. 28. 8. 1838 in Insterburg. Pianistin, Klavier- und Gesanglehrerin in Nürnberg. Seit 1890 emerit.
Vollhardt, Emil Reinhardt, geb. 16. 10. 1858 in Seifersdorf i. S., lebt in Zwickau. Dirigent, Pianist, Organist und Komponist (Vokalwerke 2c.).
Vollweiler, G. J., geb. 1770, gest. 17. 11. 1847 in Heidelberg. Theoretiker und Musiklehrer in Frankfurt a. M. Sein Sohn:
Vollweiler, Karl, geb. 27. 11. 1813 in Offenbach, gest. 27. 1. 1847 in Heidelberg. Komponist und Musiklehrer.
Volumier, Jean Baptiste, geb. 1677 in Spanien, gest. 7. 10. 1720 in Dresden. Ausgezeichneter Violinist, Konzertmeister u. Hoftanzmeister in Dresden.

V

Voretzsch, Joh. Felix, geb. 17. 7. 1836 in Altkirchen. Pianist. Dirigierte als Nachfolger von Franz die Singakademie und die Abonnementskonzerte in Halle. Kgl. Musikdirektor.
Voß, Charles, geb. 20. 9. 1815 in Schmarsow (Pommern), gest. 29. 8. 1882 in Verona. Pianist und Komponist.
Vroje, van de, geb. um 1835 in Belgien. Flötenvirtuos und Komponist für Flöte.
Vroye, Theod. Josef de, geb. 19. 8. 1804 in Villers la Ville (Belg.), gest. 19. 7. 1873 in Lüttich. Kanonikus und Musikdirektor an der Kathedrale zu Lüttich. Komponierte religiöse Gesänge.
Vulpius, Melchior, geb. um 1560 in Wasungen, gest. um 1616 in Weimar. Kirchenkomponist, Kantor, Theoretiker.

Wachsmann, Joh. Jak., geb. 1791, lebte in Magdeburg als Seminarmusiklehrer und Vereinsdirigent, starb nach 1840. Gab Gesangslehrwerke 2c. heraus.
Wachtel, Theod., geb. 10. 3. 1823 in Hamburg, gest. 14. 11. 1893 in Frankfurt a. M. Tenorist.
Waelput, Hendrik, geb. 26. 10. 1845 in Gent, gest. 8. 7. 1885 daselbst. Belg. Komponist. War Theaterkapellmeister und Konzertleiter. Veröffentlichte vier Symphonien, einige Kantaten, Lieder u. a.
Waelrant, Hubert, geb. um 1517 in Tongerloo (Brabant), gest. 1595 in Antwerpen, ein beachtenswerter Komponist und Theoretiker jener Zeit (Madrigale, Motetten 2c.).
Wagenseil, Georg Christoph, geb. 1715 in Wien, gest. 1777 daselbst. Kaiserl. Kammerkompositeur und Hofmusikmeister. Viele Orchester- und Instrumental-, besonders Klavierwerke.
Wagner, Georg Gottfr., geb. 5. 4. 1698 in Mühlberg, gest. 1760 in Plauen. Schüler von J. S. Bach, Kantor, Komponist.
Wagner, Jak. Karl, gest. 22. 2. 1772 in Darmstadt, gest. 1822 daselbst. Komponist und Waldhornvirtuose, Hofkapellmeister in Darmstadt (Opern, Kantaten, Symphonien 2c.).
Wagner, Ernst David, geb. 18. 2. 1806 in Dramburg, gest. 4. 5. 1883 in Berlin. Kgl. Musikdirektor und Organist in Berlin. Komponierte Motetten, Psalmen u. s. w.
Wagner, Johanna (Jachmann W.), geb. 13. 10. 1828 bei Hannover, gest. 16. 10. 1894 in Würzburg. Bedeutende dramatische Sängerin (Nichte R. Wagners), war zuletzt Gesanglehrerin.
Wagner, Paul Emil, geb. 28. 6. 1846 in Neiße, lebt in Paderborn als Musiklehrer. Komponierte Operetten, Orchester- und Klavierstücke, Chöre, Lieder 2c.
Wagner, Richard, geb. 22. 5. 1813 in Leipzig, gest. 13. 2. 1883 in Venedig. Sein Sohn:

W

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Wagner, Siegfried, s. T. d. G.

Walch, Joh. Heinr., geb. 1776, gest. 2. 10. 1855 in Gotha. Musikdirektor das. Schrieb Militärkompositionen und Tänze.

Walbersee, Paul Graf von, geb. 3. 9. 1831 in Potsdam. War lange Zeit preuß. Offizier, widmete sich dann ganz der Musik. Herausgeber einer Sammlung musikalischer Vorträge. Redakteur Breitkopf und Härtelscher Mozart- und Beethoven-Ausgaben.

Waldmann, Ludolf, s. T. d. G.

Wallace, William Vincent, geb. 1. 6. 1814 in Waterford (Irland), gest. 12. 10. 1865 zu Schloß Bages (Haute Garonne). Violinist, Pianist und Komponist von Opern, Klavierwerken u. a., Orchesterdirigent.

Wallaschek, Rich., Privatdozent der Universität Wien. Musikschriftsteller. Schrieb eine „Aesthetik der Tonkunst" ꝛc.

Wallenstein, Martin, geb. 22. 7. 1843 in Frankfurt a. M., großherzoglich hess. Kammervirtuos. Pianist, Dirigent der neuen philharmon. Vereins in Frankfurt. Komponierte 1 Oper, 1 Festouverture u. s. w.

Wallerstein, Anton, geb. 28. 9. 1813 in Dresden, gest. 26. 3. 1892 in Genf. Violinist und beliebter Tanzkomponist.

Wallisер, Christoph Thomas, geb. 1568 in Straßburg, gest. 26. 4. 1648 daselbst. Prof. an der Universität in Straßburg. Organist am Münster. Schriftsteller und Komponist.

Wallner, Leopold, geb. 27. 11. 1847 in Kiew (Rußl.), lebt seit 1866 in Brüssel, geachteter Musiklehrer und Schriftsteller.

Wallnöfer, Ad., geb. 26. 4. 1854 in Wien. Baritonist (Konzert- und Opernsänger). Komponierte eine Oper, Chorwerke mit Orchester und viele Lieder.

Walmisley, Thomas Forbes, geb. 1783 in London, gest. 23. 7. 1866 daselbst. Organist und beliebter Komponist. Sein Sohn:

Walmisley, Thomas Attwood, Dr., geb. 21. 1. 1814 in London, gest. 17. 1. 1856 in Hastings. Ausgezeichneter Organist, Komponist und Professor der Musik an der Universität Cambridge.

Walter, August, geb. 1821 in Stuttgart, gest. 22. 1. 1896 in Basel. Komponist, Violinist, Musikdirektor in Basel. Schrieb eine Symphonie, ein Oktett, Streichquartette, Lieder u. a. Seine Frau:

Walter-Strauß, ist eine geschätzte Konzertsängerin.

Walter, Ignaz, geb. 1759 in Radowitz (Böhmen), gest. um 1830 in Regensburg. Berühmter Tenorist, Operettenkomponist, Theaterdirektor. Seine Frau:

Walter, Juliane (geb. Roberts), war eine geschätzte Sängerin.

Walter, Alb., geb. in Coblenz, lebte seit 1795 in Paris. Klarinettist und Komponist für sein Instrument.

W

Walter, Gust., geb. 11. 2. 1836 in Bilin (Böhm.), hat sich seit 1887 ins Privatleben zurückgezogen, lebt in Wien. K. K. Hofopernsänger in Wien, einer der bedeutendsten Tenoristen.

Walter, Georg Anton. Violinist, Komponist. War 1792 Opernkapellmeister in Rouen.

Walter, William Henry, Dr., geb. 1. 7. 1823 in Newark (New Jersey). Organist, Komponist. Sein Sohn:

Walter, George William, Dr., geb. 16. 12. 1851 in New York, lebt in Washington als Lehrer an der Columbia-Universität. Organist.

Walter, Jos., geb. 30. 12. 1833 in Neuburg a. d. Donau, gest. 15. 7. 1875 in München. Violinvirtuose. War kgl. Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium in München. Sein Bruder:

Walter, Benno, s. T. d. G.

Walter, Karl, geb. 27. 10. 1862 in Crausberg (Taunus). War zuerst Lehrer, dann Organist und Chordirigent in Biebrich, lebt als Seminarmusiklehrer in Montabaur. Komponist, Musikhistoriker, Musikschriftsteller.

Walther, Joh., geb. 1496 in Kahla (Cola? Gotha?), gest. 1570 in Torgau. War 1524 Kapellmeister in Torgau, dann Kapellmeister des Kurfürsten Moritz von Sachsen in Dresden. Organisator des evangel. Kirchengesanges.

Walther, Joh. Gottfr., geb. 18. 9. 1684 in Erfurt, gest. 23. 3. 1748 in Weimar. Organist, Hofmusikus. Schrieb das erste „Musikalische Lexikon". Bedeutender Komponist. Sein Sohn:

Walther, Joh. Christoph, geb. 8. 7. 1715 in Weimar, gest. 25. 8. 1771 daselbst. Ausgezeichneter Klavier- und Orgelspieler, Komponist.

Wambach, Emile Xavier, geb. 26. 11. 1854 in Arlon (Luxemburg). Begabter vläm. Komponist und Violinist.

Wangemann, Otto, geb. 9. 1. 1848 in Loitz (Pommern). Musikdirektor und Organist in Charlottenburg. Herausgeber der Zeitschrift „Die Tonkunst". Musikschriftsteller, Komponist.

Wanhal (van Hal), Joh. Bapt., geb. 12. 5. 1739 in Neu-Nechanitz, gest. 26. 8. 1813 in Wien. Böhm. Komponist von großer Produktivität und seiner Zeit von hervorragendem Ruf.

Warlamoff, Alex Jegorowitsch, geb. 1801, gest. 1851 in Moskau. Komponierte Lieder und Duette, die große Popularität erlangten.

Warnots, Henri, geb. 11. 7. 1832 in Brüssel. Tenorist, Komponist, Orchesterdirigent. Zuletzt Leiter einer Musikschule in Brüssel. Seine Tochter:

Warnots, Elly, geb. 1857 in Lüttich. Angesehene Opernsängerin.

W

Wartel, Pierre François, geb. 8. 4. 1806 in Versailles, gest. August 1882

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

in Paris. Tenorist an der Großen Oper. Berühmt. Gesanglehrer. Seine Frau:

Wartel, Atala Thereſe Annette (geb. Adrien), geb. 2. 7. 1814 in Paris, geſt. 6. 11. 1865 daſelbſt. Vortreffliche Pianiſtin, Lehrerin am Pariſer Konſervatorium.

Waſielewski, Joſ. W. von, geb. 17. 6. 1822 in Groß-Leesen bei Danzig, geſt. 16. 12. 1896 in Sondershauſen. Muſikſchriftſteller und Komponiſt, Violiniſt, kgl. Muſikdirektor.

Waſſermann, H. J., geb. 3. 4. 1791 in Schwarzbach bei Fulda, geſt. 1838 in Richen bei Baſel als Muſikdirektor. Violiniſt und Orcheſterdirigent. Komponierte ein Streichquartett, Quartett mit Flöte u. ſ. w.

Watſon, Henri C., geb. 1816 in London. Seit 1830 in New York. Liederkomponiſt und Muſikkritiker.

Webbe, Samuel (Vater), geb. 1740 in Minorca, geſt. 1824 in London. Organiſt und Komponiſt. Sein Sohn:

Webbe, Samuel, geb. 1770 in London, lebte ſpäter in Liverpool. Organiſt, Komponiſt, Muſikſchriftſteller.

Weber, Bernh. Anſelm, geb. 18. 4. 1766 in Mannheim, geſt. 23. 3. 1821 in Berlin. Ausgezeichneter Klavierſpieler und tüchtiger Dirigent (Muſikdirektor in Hannover, Berlin u. ſ. w.). Komponierte Opern, Singſpiele, Monodramen, Kantaten u. a.

Weber, Fr. Dionys, geb. 9. 10. 1766 in Welchau (Böhmen), geſt. 25. 12. 1842 in Prag. Tüchtiger Theoretiker und Komponiſt, Mitgründer des Konſervatoriums in Prag, vortrefflicher Lehrer.

Weber, Friedr. Auguſt, geb. 24. 1. 1758 in Heilbronn, geſt. 21. 1. 1806 daſelbſt. Arzt, tüchtiger Muſiker und fruchtbarer Komponiſt, Muſikſchriftſteller.

Weber, Gottfr., geb. 1. 3. 1779 in Freinsheim (Pfalz), geſt. 21. 9. 1839 in Kreuznach. Seinem Beruf nach Juriſt, war Weber ein berühmter Muſiktheoretiker und Muſikſchriftſteller, Flöten- und Violoncellvirtuos. Gründete das Mannheimer Konſervatorium. Komponierte 3 Meſſen, 1 Requiem und 1 Tedeum u. ſ. w.

Weber, Guſtav, geb. 30. 10. 1845 in Münchenbuchſee (Schweiz). geſt. 12. 6. 1887 in Zürich. Pianiſt, Organiſt, Dirigent, Komponiſt, Lehrer am Konſervatorium in Zürich.

Weber, Karl Maria Freth. v., geb. 18. 12. 1786 in Eutin, geſt. 5. 6. 1826 in London. Schöpfer der deutſch-romantiſch-dramatiſchen Muſik. Einer der größten deutſchen Komponiſten. Hervorragender Dirigent und Pianiſt, Muſikſchriftſteller. Sein Stiefbruder:

Weber, Edmund von, geb. 1766 in Hildesheim, geſt. 1828 in Würzburg. Tüchtiger Komponiſt und routinierter Dirigent.

Weber, Franz, Prof., geb. 26. 8. 1805 in Cöln, geſt. 18. 9. 1876 daſelbſt. Organiſt und kgl. Muſikdirektor. Komponierte Lieder, mehrſtimmige Geſänge, Klavierſtücke u. ſ. w.

Weber, Karl Heinr., geb. 9. 8. 1834 in Frankenburg (Sachſen), lebt in Rußland. Muſikpädagog und Theoretiker.

Weber, Georg Viktor, geb. 25. 2. 1838 in Ober-Erlenbach (Heſſen), lebt in Mainz. Prieſter. Seit 1866 Domkapellmeiſter in Mainz. Tüchtiger Dirigent und Komponiſt.

Weber, Miroslaw, Joſ., geb. 9. 11. 1854 in Prag. Ausgezeichneter Violinvirtuos und Quartettſpieler, kgl. Muſikdirektor, Komponiſt. Konzertmeiſter in München.

Weckerlin, Jean Baptiſte Theodore, geb. 9. 11. 1821 in Gebweiler (Elſaß). Seit 1876 Bibliothekar des Konſervatoriums in Paris. Komponiſt (Opern, Symphonie, Oratorien, Meſſen u. ſ. w.), Theoretiker und Muſikhiſtoriker.

Wedemann, Wilh., geb. 24. 6. 1805 in Udeſtedt, geſt. 1845. Hofkantor und Seminarlehrer in Weimar. Komponierte Klavier- und Geſangsſtücke.

Weelkes, Thomas, um 1600 Organiſt am College in Winchester. Mitglied der Chapel Royal. Schrieb wertvolle Kirchenkompoſitionen.

Wegelius, Martin, geb. 10. 11. 1846 in Helſingfors, lebt daſelbſt. Komponiſt, Kapellmeiſter, Leiter eines Konſervatoriums Muſiktheoretiker.

Wehle, Karl, geb. 17. 3. 1825 in Prag, geſt. 8. 6. 1883 in Paris, woſelbſt er auch meiſt lebte. Pianiſt. Komponiſt von brillanten Klavierſtücken.

Weidenbach, Joh., geb. 29. 11. 1847 in Berlin. Tüchtiger Pianiſt. Seit 1873 Lehrer des Klavierſpiels am Konſervatorium in Leipzig.

Weidt, Karl, geb. 7. 3. 1857 in Bern, lebt in Heidelberg. Beliebter Männerchor-Komponiſt. Dirigent.

Weigl, Joſef, geb. 28. 3. 1766 in Eiſenſtadt (Ungarn), geſt. 3. 2. 1846 in Wien. Hofkapellmeiſter daſelbſt, Komponiſt von 32 Opern, ſchrieb auch Melodramen, Meſſen u. a. Sein Bruder:

Weigl, Taddäus, geb. um 1774, geſt. 10. 2. 1844 in Wien. War Komponiſt, Kuſtos der Muſikabteilung an der k. k. Bibliothek und Inhaber einer Muſikalienhandlung.

Weinberger, Karl Friedr., geb. 1853 in Wallerſtein (Bayern). Seminarlehrer und Domkapellmeiſter in Würzburg, Komponiſt, Theoretiker.

Weingartner, Felix, ſ. T. d. G.

Weinlig, Chr. Ehregott, geb. 30. 9. 1743 in Dresden, geſt. 14. 3. 1813 daſelbſt. Komponiſt von Oratorien, Kantaten, Klavierſtücken u. a. Organiſt, zuletzt Kantor an der Dresdener Kreuzſchule. Sein Neffe:

Vergleiche auch „Tonkünſtler der Gegenwart“.

Digitized by Google

Weinlig, Theodor Christian, geb. 25. 7. 1780 in Dresden, gest. 7. 3. 1842 in Leipzig. Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule daselbst. Bedeutender Theoretiker. Schrieb Singübungen und 1 Werk über die Fuge. War Lehrer R. Wagners.

Weinwurm, Rudolf, geb. 8. 4. 1835 in Scheibelsdorf a. d. Thaja, lebt in Wien. Dirigent großer Gesangvereine in Wien. Seit 1880 Universitätsmusikdirektor. Professor an der k. k. Lehrerbildungsanstalt St. Anna. Komponist von Männerchören. Schrieb: Allgemeine Musiklehre, Methodik des Gesangsunterrichtes.

Weinzierl, Max. Ritter von, geb. 16. 9. 1841 in Bergstadt (Böhmen), gest. 10. 7. 1898 in Modling bei Wien. Direktor der Wiener Singakademie. Bekannt als Operetten- und beliebter Männerchorkomponist.

Weiß, Carl, geb. 1738 in Mühlhausen i. Th. Flötenvirtuose. Sein gleichnamiger 1777 geborener Sohn war ebenfalls Flötenvirtuose, schrieb eine Flötenschule und viele Kompositionen für sein Instrument.

Weiß, Franz, geb. 18. 1. 1778 in Schlesien, gest. 25. 1. 1830 in Wien. Bratschist. Schrieb Symphonien, Quartette, Quintette, Trios, Duos u. s. w.

Weiß, Jul., geb. 19. 7. 1814 in Berlin. Violinist, Musiklehrer und Musikalienhändler. Schrieb instruktive Stücke für Klavier und Violine u. s. w.

Weiß, Amalie, s. Joachim.

Weiß, Josef, geb. 5. 11. 1864 in Kaschau (Ungarn). Klaviervirtuos, Komponist von Liedern, Klavierstücken, einem Klavierkonzert mit Orchester u. a.

Weißbeck, Joh. Mich., geb. 10. 5. 1756 in Unterlaimbach (Schwaben), gest. 1. 5. 1808 in Nürnberg. Musikschriftsteller. Kantor und Organist in Nürnberg. Polemisierte gegen Abt Voglers System.

Weißheimer, Wendelin, geb. 1836 in Osthofen, lebt in Straßburg als Gesanglehrer und Musikdirektor. Komponist von Opern ꝛc. War Kapellmeister in Würzburg und Mainz. Brachte sich neuerdings durch seine Schrift „Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt und anderen Zeitgenossen ꝛc." in Erinnerung.

Weitzmann, Carl Fr., geb. 10. 8. 1808 in Berlin, gest. 7. 11. 1880 daselbst. Violinist, Dirigent, Theoretiker, Lehrer der Theorie und des Kontrapunktes in Berlin. Schrieb ein Lehrbuch. Musikschriftsteller für Theorie und Musikgeschichte. Komponist.

Weldon, John, gest. 1736 in London, wo er seit 1701 lebte. Sehr begabter engl. Komponist. Organist der kgl. Hofkirche in London. Veröffentlichte vorzugsweise Kirchenmusik.

Welsh, Thomas, geb. 1770 in Wells (Somerset). Seit 1800 Gesanglehrer in London. Todesjahr unbekannt.

W

Sänger und Gesanglehrer. Schrieb Operetten, Glees, Lieder u. eine Gesangschule.

Welz, Ed. Ritter v., geb. 13. 6. 1854 in Nürnberg. Musikdirektor in Langenbrück i. S. Komponist von Klavierwerken, Chören, Liedern u. a.

Wendling, Joh. Bapt., starb um 1800 in München. Flötenvirtuos. Komponierte vieles für die Flöte. Seine Frau:

Wendling, Dorothea (geb. Spurni), geb. 1737 in Stuttgart, gest. 1809 in München war eine tüchtige Sängerin.

Wendling, Auguste Elisabeth, gest. 1794 in München. Bedeutende Sängerin.

Wendling, Karl, geb. 14. 11. 1857 in Frankenthal (Rheinpfalz). Pianist (Jankoklaviatur). Seit 1887 Lehrer am Leipziger Konservatorium. Fürstl. Waldeckscher Hofpianist.

Wendt, Ernst Adolf, geb. 6. 1. 1806 in Schwiebus, gest. 5. 2. 1850 in Neuwied. Seminarlehrer daselbst. Schrieb Orgel-, Klavierstücke, Symphonien u. s. w.

Wenzel, Ernst Ferd., geb. 25. 1. 1808 in Waldorf i. S., gest. 16. 8. 1880 in Bad Kösen. Schrieb für Schumanns Musikzeitschrift. Pianist. Lehrer für Klavierspiel am Leipziger Konservatorium seit dessen Gründung.

Werkenthin, Gust. Wilh. Albert, geb. 6. 3. 1842 in Berlin, lebt daselbst. Pianist. Direktor eines Konservatoriums für Klavierspiel in Berlin. Schriftsteller. (Veröffentlichte: Die Lehre vom Klavierspiel.) Komponist.

Werkmeister, Andreas, geb. 30. 11. 1645 in Beneckenstein (Thüringen), gest. 26. 10. 1706 in Halberstadt. Bedeutender Theoretiker und Organist.

Wermann, Friedr. Oskar, geb. 30. 4. 1840 in Reichen (Sachsen). War Lehrer an verschiedenen Konservatorien. Ist Organist und Musikdirektor an der Kreuzkirche in Dresden. Komponist.

Werner, Gregor Josef, geb. 1695, gest. 3. 3. 1766 in Eisenstadt. Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy (Vorgänger Haydns). Komponist.

Werner, Heinr., geb. 2. 10. 1800 in Kirchenbohmfeld b. Erfurt, gest. 10. 6. 1833 in Braunschweig. Komponist von Männerchören, Liedern (Heidenröslein) u. s. w.

Werner, Joh. Gottlob, geb. 1777 in Hoyer (Sachsen), gest. 19. 7. 1822 in Merseburg. Organist. Musikdirektor. Vortrefflicher Musikpädagog. Komponist. Theoretiker.

Werner, Jos., geb. 25. 6. 1837 in Würzburg. Violoncellist, Lehrer am Konservatorium in München. Komponierte Cellowerke.

Werner, Carl Ludwig, 8. 9. 1862 in Mannheim. Seit 1892 Organist in Baden-Baden. Orgelvirtuose.

Werstowski, Alexis, geb. 18. 2. 1799 in Moskau, gest. 17. 11. 1862 daselbst. Kaiserl. russ. wirklicher Staatsrat und Theaterinspektor in Moskau. Schrieb

W

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

7 Opern, von denen „Ascolds Grab" großen Erfolg hatte.

Wert, Jakob van, geb. 1536, gest. 23. 5. 1596 in Mantua. Berühmter niederländ. Kontrapunktist, Kapellmeister, lebte meist in Italien.

Wery, Nicolas Lambert, geb. 9. 5. 1789 in Huy b. Lüttich, gest. 6. 10. 1867 in Bande (Luxemburg). Violinist. Dirigent. Sologeiger am kgl. Orchester und Violinlehrer am Konservatorium in Brüssel bis 1860.

Wesley, Samuel, geb. 24. 2. 1766 in Bristol, gest. 11. 10. 1837 in London. Berühmter engl. Organist und Komponist. Warmer Verehrer Bachs, den er in England einführte. Sein Bruder:

Wesley, Charles, geb. 11. 12. 1757 in Bristol. War ebenfalls ein ausgezeichneter Organist. Dessen Sohn:

Wesley, Samuel Sebastian, geb. um 1800, gest. 19. 4. 1876 in Gloucester, war auch ein vorzüglicher Organist und Kirchenkomponist.

Wessely, Joh., geb. 27. 6. 1762 in Frauenberg in Böhmen, gest. 1814 in Ballenstedt. Komponist und Violinist.

Wessely, Karl Bernh., geb. 1. 9. 1768 in Berlin, gest. 11. 7. 1826 in Potsdam. Kapellmeister, Komponist, Musikschriftsteller.

Westmeyer, Wilh., geb. 11. 2. 1827 in Iburg b. Osnabrück, gest. 3. 9. 1880 in Bonn. Komponierte Opern, Symphonien, Quartette u. s. w.

Westmoreland, John Jane Graf von (früher Lord Burghersh, Peer von England), geb. 3. 2. 1784 in London, gest. 16. 10. 1859 in Apthorpehouse (England). Hervorragender Dilettant. Komponierte Opern, Symphonien, Oratorien, Kantaten u. a.

Westphal, Rud. Georg Herm., geb. 3. 7. 1826 in Oberkirchen (Lippe-Schaumburg), gest. 11. 7. 1892 in Stadthagen (Lippe). Bedeutender Musiktheoretiker. Musikforscher über altgriech. Musik u. s. w.

Wettig, Karl B. W., geb. 16. 3. 1827 in Goslar, gest. 2. 7. 1859 in Brünn als Kapellmeister. Komponierte 1 Oper, Klavier- und Gesangswerke.

Wexschall, Frederic Torkildson, geb. 9. 4. 1798 in Kopenhagen, gest. 25. 10. 1845 daselbst. Ausgezeichneter Violinist. Solist der kgl. Kapelle in Kopenhagen. Lehrer Gades und Ole Bulls.

Weyse, Christoph Ernst Fr., gest. 5. 3. 1774 in Altona, gest. 8. 10. 1842 in Kopenhagen. Organist. Geschätzter Komponist von Opern, Symphonien, kirchlichen Kompositionen u. s. w.

Whiting, Georg C., geb. 1840 in Hollision. Amerik. Organist und Komponist, Professor des Orgelspiels am Konservatorium in Cincinnati.

Wichmann, Herm., geb. 24. 10. 1824 in Berlin, lebte längere Zeit in Italien, dann wieder in Berlin. Komponist von Klavierstücken Liedern u. a. Musikschriftsteller.

Wichtl, Georg, geb. 2. 2. 1805 in Trostberg (Bayern), gest. 3. 6. 1877 in Breslau. Musikdirektor, Violinist und Komponist von Symphonien, Ouvertüren, 1 Oper, 1 Oratorium u. s. w.

Wihtol, Joseph, geb. 26. 7. 1863, Lehrer für Komposition am Petersburger Konservatorium. Schrieb Klavierstücke, Lieder, Kompositionen für Violine und Violoncell, für Orchester und Männergesang ꝛc.

Widmann, Benedikt, geb. 5. 3. 1820 in Bräunlingen, lebt in Frankfurt a. M. Musikschriftsteller und Theoretiker. Komponist.

Widmann, Erasmus, geb. um 1560 in Halle, gest. nach 1627 in Weckerheim (?). Organist, Kapellmeister, Komponist und Dichter.

Widor, Charles M., s. T. d. G.

Wieck, Fr., geb. 18. 8. 1785 in Pretsch bei Torgau, gest. 6. 10. 1873 in Loschwitz bei Dresden. Berühmter Klavierpädagoge in Dresden. Vater von Clara Wieck, der Frau Rob. Schumanns. Sein Sohn:

Wieck, Alwin, geb. 27. 8. 1821 in Leipzig, gest. 21. 10. 1885 daselbst. Violinist, Klavierlehrer in Dresden. Dessen Schwester:

Wieck, Clara, s. Schumann.

Wiedemann, Joh. Ernst, geb. 28. 3. 1797 in Hohengiersdorf (Schlesien), gest. 7. 12. 1873 in Potsdam. Organist. Kgl. Musikdirektor, Gesanglehrer. Komponierte Kirchenmusik u. a.

Wiegandt, Jos. Ant. Heinr., geb. 9. 9. 1842 in Fränkisch-Crumbach (Odenwald). Vortrefflicher Bassist. Seit 1884 an der Hamburger Oper.

Wieniawski, Heinr., geb. 10. 7. 1835 in Lublin, gest. 31. 3. 1880 in Moskau. Bedeutender Violinvirtuos. Lehrer an verschiedenen Konservatorien. Komponierte für Violine. Sein Bruder:

Wieniawski, Josef, s. T. d. G.

Wieprecht, Fr. Wilh., geb. 8. 8. 1802 in Aschersleben, gest. 4. 8. 1872 in Berlin. War Violinist, Direktor der gesamten Musikchöre des preuß. Gardekorps. Komponierte für Militärmusik. Schrieb über selbsterfundene Instrumente u. s. w.

Wiese, Christ. Ludw. Frhr. von, geb. 1732 in Ansbach, gest. 8. 8. 1800 in Dresden als Geheimrat. Musikschriftsteller und Theoretiker.

Wietrowetz, Gabriele, s. T. d. G.

Wild, Franz, geb. 31. 12. 1792 in Niederhollabrunn in Niederösterreich, gest. 1. 1. 1860 in Oberdöbling bei Wien. Berühmter Tenorist.

Wilhelm, Carl, geb. 5. 9. 1815 in Schmalkalden, gest. 26. 8. 1873 daselbst. Kgl. preußischer Musikdirektor, Komponist der „Wacht am Rhein" (1854). Komponierte Männerchöre.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

Wilhelmj, Aug., s. T. d. G.

Wilhelmj, Maria, s. T. d. G.

Wilhem, Guillaume Louis (Bocquillon), geb. 18. 12. 1781 in Paris, gest. 26. 4. 1842 daselbst. Gesangspädagoge. Schrieb instruktive Werke.

Wilhorski, Matwei Jurjewitsch Graf, geb. 19. 10. 1787 in Wolhynien, gest. 1863. Tüchtiger Violoncellist, Direktor der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Sein Bruder:

Wilhorski, Michail Jurjewitsch Graf, geb. 31. 10. 1788 in Wolhynien, gest. 28. 8. 1856 in Moskau. Geschätzter Liederkomponist.

Willaert, Adrian (Adriano), geb. 1480 oder 1490 in Brügge, gest. 7. 12. 1562 in Venedig. Berühmter Komponist, Begründer der venetianischen Schule, Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig.

Willent (W.-Bordogni), Jean Baptiste Jos., geb. 8. 12. 1809 in Douai, gest. 11. 3. 1852 in Paris. Fagottvirtuose, Lehrer am Pariser Konservatorium, Komponist.

Willing, Joh. Ludw., geb. 2. 5. 1755 in Kühndorf, gest. im September 1805 in Nordhausen. Organist und Komponist.

Willmann, Max, geb. um 1768 in Forstenberg (Hohenlohe), gest. 1812 in Wien. Vortrefflicher Cellist. Seine Töchter:

Willmann, Marie (W.-Huber), geb. 1770. Ausgezeichnete Pianistin (Schülerin Mozarts).

Willmann-Galviani, geb. 1775. Excellente Altistin.

Willmers, Heinr. Rud., geb. 31. 10. 1821 in Berlin, gest. 24. 8. 1878 in Wien. Klaviervirtuos und Komponist brillanter Klavierstücke u. s. w.

Wilm, Nicolai von, geb. 4. 3. 1834 in Riga, lebt seit 1878 in Wiesbaden. Kapellmeister und Komponist.

Wilms, Jan Willem, geb. 30. 3. 1772 in Wijhelden, gest. 19. 7. 1847 in Amsterdam. Komponist. Mitglied der niederländischen Akademie.

Wilsing, Fried. Dan. Ed., geb. 21. 10. 1809 in Hörde (Westf.), gest. 1893 in Berlin. Organist, Musiklehrer. Komponierte bedeutende Chorwerke, sowie Lieder, Klaviersonaten u. a.

Wilt, Marie, geb. 30. 1. 1833 in Wien, gest. 24. 9. 1891 daselbst. Ausgezeichnete dramatische Sängerin (Sopran).

Wiltberger, Heinr., geb. 17. 8. 1841 in Sobernheim (Rheinland). Seminarmusiklehrer in Brühl. Kirchenkompositionen (Messen, Motetten 2c.), Männerchöre, Lieder, Klavierstücke u. s. w.

Winding, Aug., geb. 1835 in Kopenhagen, lebt daselbst. Pianist, Komponist.

Winkelmann, Herm., s. T. d. G.

Winter, Peter von, geb. 1754 in Mannheim, gest. 17. 10. 1825 in München. Komponist von Opern, Singspielen, Messen, Requiems, Oratorien 2c. War Hofkapellmeister in München.

Winterberger, Alex., geb. 14. 8. 1834 in Weimar, lebt in Leipzig. Lisztschüler. Pianist und Organist. Komponierte Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.

Winterfeld, Carl von, geb. 28. 1. 1784 in Berlin, gest. 19. 2. 1852 daselbst. Kgl. Obertribunalrat. Gediegener musikhistorischer Schriftsteller.

Wirth, Emanuel, s. T. d. G.

Wit, Paul de, geb. 4. 1. 1852 in Mastricht. Violoncellvirtuos. Gründer eines Instrumentenmuseums.

Witášek, Joh. Nep. Aug., geb. 20. 2. 1839 1771 in Horzin (Böhmen), gest. 7. 12. in Prag. Pianist. Spielte Mozartkonzerte hervorragend. Komponist.

Witt, Franz, Dr., geb. 9. 2. 1834 in Walderbach (Bayern), gest. 2. 12. 1888 in Schatzhofen bei Landshut. War Priester und Musikdirektor am Dome in Regensburg, lebte in Passau. Gründer des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins. Redakteur von Zeitschriften für katholische Kirchenmusik. Kirchenkomponist.

Witt, Friederich, geb. 1771 in Haltenbergstetten, gest. 1837 in Würzburg. Violinist, Komponist, Kapellmeister.

Witt, Leopold Fried., geb. 17. 8. 1811 in Königsberg, gest. 1. 1. 1891 in Kiel. Theaterkapellmeister, seit 1876 in Kiel. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke. Seine Gattin:

Witt, Josefine (geb. Schütz), geb. 29. 6. 1834 in Karlsruhe, gest. 2. 9. 1886. Sopranistin und Gesanglehrerin.

Witt, Julius, geb. 14. 1. 1819 in Königsberg, lebt daselbst. Komponist von Chor-Gesangswerken. Musikdirektor und Gesanglehrer.

Witt, Theodor de, geb. 9. 5. 1823 in Wesel, gest. 1. 12. 1855 in Rom. Komponist. Stellte in Italien kunstwissenschaftliche Forschungen an und bereitete eine Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas vor.

Witt, Jos. von (Edler von Wittinghausen), geb. 7. 9. 1843 in Prag, gest. 17. 9. 1887 als Hofopernsänger in Schwerin. Dramatischer Sänger (Heldentenor).

Witte, G. H., geb. 16. 11. 1843 in Utrecht, lebt seit 1872 in Essen. Königl. Musikdirektor. Tüchtiger Komponist (preisgekrönte Klavierquartette, Violoncellsonaten, Konzerte 2c.

Wittgenstein, Ernst, Graf zu Sayn-W.-Berleburg, geb. 5. 7. 1837 im Schloß Lannetz (Hessen). Komponist von Opern, Liedern u. s. w.

Witting, Carl, geb. 8. 9. 1823 in Jülich. Violinist und Musikdirektor in Dresden. Schrieb Lieder, Studienwerke für die Violine, eine Violinschule und Aufsätze über Musik.

Wölffl, Jos., geb. 1772 in Salzburg, gest. 21. 5. 1812 in London.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

7 Opern, von denen „Ascolds Grab“ großen Erfolg hatte.

Wert, Jakob van, geb. 1536, gest. 23. 5. 1596 in Mantua. Berühmter niederländ. Kontrapunktist, Kapellmeister, lebte meist in Italien.

Wery, Nicolas Lambert, geb. 9. 5. 1789 in Huy b. Lüttich, gest. 6. 10. 1867 in Bande (Luxemburg). Violinist. Dirigent. Sologeiger am kgl. Orchester und Violinlehrer am Konservatorium in Brüssel bis 1860.

Wesley, Samuel, geb. 24. 2. 1766 in Bristol, gest. 11. 10. 1837 in London. Berühmter engl. Organist und Komponist. Warmer Verehrer Bachs, den er in England einführte. Sein Bruder:

Wesley, Charles, geb. 11. 12. 1757 in Bristol. War ebenfalls ein ausgezeichneter Organist. Dessen Sohn:

Wesley, Samuel Sebastian, geb. um 1800, gest. 19. 4. 1876 in Gloucester, war auch ein vorzüglicher Organist und Kirchenkomponist.

Wessely, Joh., geb. 27. 6. 1762 in Frauenberg in Böhmen, gest. 1814 in Ballenstedt. Komponist und Violinist.

Wessely, Karl Bernh., geb. 1. 9. 1768 in Berlin, gest. 11. 7. 1826 in Potsdam. Kapellmeister, Komponist, Musikschriftsteller.

Westmeyer, Wilh., geb. 11. 2. 1827 in Iburg b. Osnabrück, gest. 3. 9. 1880 in Bonn. Komponierte Opern, Symphonien, Quartette u. s. w.

Westmoreland, John Jane Graf von (früher Lord Burghersh, Peer von England), geb. 3. 2. 1784 in London, gest. 16. 10. 1859 in Apthorpehouse (England). Hervorragender Dilettant. Komponierte Opern, Symphonien, Oratorien, Kantaten u. a.

Westphal, Rud. Georg Herm., geb. 3. 7. 1826 in Oberkirchen (Lippe-Schaumburg), gest. 11. 7. 1892 in Stadthagen (Lippe). Bedeutender Musiktheoretiker. Musikforscher über altgriech. Musik u. s. w.

Wettig, Karl B. W., geb. 16. 3. 1827 in Goslar, gest. 2. 7. 1859 in Brünn als Kapellmeister. Komponierte 1 Oper, Klavier- und Gesangswerke.

Werschall, Frederic Torkildson, geb. 9. 4. 1798 in Kopenhagen, gest. 25. 10. 1845 daselbst. Ausgezeichneter Violinist. Solist der kgl. Kapelle in Kopenhagen. Lehrer Gades und Ole Bulls.

Weyse, Christoph Ernst Fr., gest. 5. 3. 1774 in Altona, gest. 8. 10. 1842 in Kopenhagen. Organist. Geschätzter Komponist von Opern, Symphonien, kirchlichen Kompositionen u. s. w.

Whiting, Georg C., geb. 1840 in Hollistion. Amerik. Organist und Komponist, Professor des Orgelspiels am Konservatorium in Cincinnati.

Wichmann, Herm., geb. 24. 10. 1824 in Berlin, lebte längere Zeit in Italien, dann wieder in Berlin. Komponist von Klavierstücken Liedern u. a. Musikschriftsteller.

Wichtl, Georg, geb. 2. 2. 1805 in Trostberg (Bayern), gest. 3. 6. 1877 in Breslau. Musikdirektor, Violinist und Komponist von Symphonien, Ouvertüren, 1 Oper, 1 Oratorium u. s. w.

Wihtol, Joseph, geb. 26. 7. 1863, Lehrer für Komposition am Petersburger Konservatorium. Schrieb Klavierstücke, Lieder, Kompositionen für Violine und Violoncell, für Orchester und Männergesang ꝛc.

Widmann, Benedikt, geb. 5. 3. 1820 in Bräunlingen, lebt in Frankfurt a. M. Musikschriftsteller und Theoretiker. Komponist.

Widmann, Erasmus, geb. um 1560 in Halle, gest. nach 1627 in Weckerheim (?). Organist, Kapellmeister, Komponist und Dichter.

Widor, Charles M., s. T. b. G.

Wieck, Fr., geb. 18. 8. 1785 in Pretsch bei Torgau, gest. 6. 10. 1873 in Loschwitz bei Dresden. Berühmter Klavierpädagoge in Dresden. Vater von Clara Wieck, der Frau Rob. Schumanns. Sein Sohn:

Wieck, Alwin, geb. 27. 8. 1821 in Leipzig, gest. 21. 10. 1885 daselbst. Violinist, Klavierlehrer in Dresden. Dessen Schwester:

Wieck, Clara, s. Schumann.

Wiedemann, Joh. Ernst, geb. 28. 3. 1797 in Hohengiersdorf (Schlesien), gest. 7. 12. 1873 in Potsdam. Organist. Kgl. Musikdirektor, Gesanglehrer. Komponierte Kirchenmusik u. a.

Wiegandt, Jos. Ant. Heinr., geb. 9. 9. 1842 in Fränkisch-Crumbach (Odenwald). Vortrefflicher Bassist. Seit 1884 an der Hamburger Oper.

Wieniawski, Heinr., geb. 10. 7. 1835 in Lublin, gest. 31. 3. 1880 in Moskau. Bedeutender Violinvirtuos. Lehrer an verschiedenen Konservatorien. Komponierte für Violine. Sein Bruder:

Wieniawski, Josef, s. T. b. G.

Wieprecht, Fr. Wilh., geb. 8. 8. 1802 in Aschersleben, gest. 4. 8. 1872 in Berlin. War Violinist, Direktor der gesamten Musikchöre des preuß. Gardekorps. Komponierte für Militärmusik. Schrieb über selbsterfundene Instrumente u. s. w.

Wiese, Christ. Ludw. Frhr. von, geb. 1732 in Ansbach, gest. 8. 8. 1800 in Dresden als Geheimrat. Musikschriftsteller und Theoretiker.

Wietrowetz, Gabriele, s. T. b. G.

Wild, Franz, geb. 31. 12. 1792 in Niederhollabrunn in Niederösterreich, gest. 1. 1. 1860 in Oberdöbling bei Wien. Berühmter Tenorist.

Wilhelm, Carl, geb. 5. 9. 1815 in Schmalkalden, gest. 26. 8. 1873 daselbst. Kgl. preußischer Musikdirektor, Komponist der „Wacht am Rhein“ (1854). Komponierte Männerchöre.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart“.

Wilhelmj, Aug., s. T. d. G.

Wilhelmj, Maria, s. T. d. G.

Willem, Guillaume Louis (Bocquillon), geb. 18. 12. 1781 in Paris, gest. 26. 4. 1842 daselbst. Gesangspädagoge. Schrieb instruktive Werke.

Wilhorski, Matwei Jurjewitsch Graf, geb. 19. 10. 1787 in Wolhynien, gest. 1863. Tüchtiger Violoncellist, Direktor der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Sein Bruder:

Wilhorski, Michail Jurjewitsch Graf, geb. 31. 10. 1788 in Wolhynien, gest. 28. 8. 1856 in Moskau. Geschätzter Liederkomponist.

Willaërt, Adrian (Adriano), geb. 1480 oder 1490 in Brügge, gest. 7. 12. 1562 in Venedig. Berühmter Komponist, Begründer der venetianischen Schule, Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig.

Willent (W.-Bordogni), Jean Baptiste Jos., geb. 8. 12. 1809 in Douai, gest. 11. 3. 1852 in Paris. Fagottvirtuose, Lehrer am Pariser Konservatorium, Komponist.

Willing, Joh. Ludw., geb. 2. 5. 1755 in Kühndorf, gest. im September 1805 in Nordhausen. Organist und Komponist.

Willmann, Max, geb. um 1768 in Forstenberg (Hohenlohe), gest. 1812 in Wien. Vortrefflicher Cellist. Seine Töchter:

Willmann, Marie (W.-Huber), geb. 1770. Ausgezeichnete Pianistin (Schülerin Mozarts).

Willmann-Galviani, geb. 1775. Exzellente Altistin.

Willmers, Heinr. Rud., geb. 31. 10. 1821 in Berlin, gest. 24. 8. 1878 in Wien. Klaviervirtuos und Komponist brillanter Klavierstücke u. s. w.

Wilm, Nicolai von, geb. 4. 3. 1834 in Riga, lebt seit 1878 in Wiesbaden. Kapellmeister und Komponist.

Wilms, Jan Willem, geb. 30. 3. 1772 in Wijhelden, gest. 19. 7. 1847 in Amsterdam. Komponist. Mitglied der niederländischen Akademie.

Wilsing, Fried. Dan. Ed., geb. 21. 10. 1809 in Hörde (Westf.), gest. 1893 in Berlin. Organist, Musiklehrer. Komponierte bedeutende Chorwerke, sowie Lieder, Klaviersonaten u. a.

Wilt, Marie, geb. 30. 1. 1833 in Wien, gest. 24. 9. 1891 daselbst. Ausgezeichnete dramatische Sängerin (Sopran).

Wiltberger, Heinr., geb. 17. 8. 1841 in Sobernheim (Rheinland). Seminarmusiklehrer in Brühl. Kirchenkompositionen (Messen, Motetten ꝛc.), Männerchöre, Lieder, Klavierstücke u. s. w.

Winding, Aug., geb. 1835 in Kopenhagen, lebt daselbst. Pianist, Komponist.

Winkelmann, Herm., s. T. d. G.

Winter, Peter von, geb. 1754 in Mannheim, gest. 17. 10. 1825 in München. Komponist von Opern, Singspielen, Messen, Requiems, Oratorien ꝛc. War Hofkapellmeister in München.

Winterberger, Alex., geb. 14. 8. 1834 in Weimar, lebt in Leipzig. Lisztschüler. Pianist und Organist. Komponierte Klavierstücke, Chöre, Lieder u. a.

Winterfeld, Carl von, geb. 28. 1. 1784 in Berlin, gest. 19. 2. 1852 daselbst. Kgl. Obertribunalrat. Gediegener musikhistorischer Schriftsteller.

Wirth, Emanuel, s. T. d. G.

Wit, Paul de, geb. 4. 1. 1852 in Maastricht. Violoncellvirtuos. Gründer eines Instrumentenmuseums.

Witášek, Joh. Nep. Aug., geb. 20. 2. 1839 1771 in Horzin (Böhmen), gest. 7. 12. in Prag. Pianist. Spielte Mozartkonzerte hervorragend. Komponist.

Witt, Franz, Dr., geb. 9. 2. 1834 in Walderbach (Bayern), gest. 2. 12. 1888 in Schatzhofen bei Landshut. War Priester und Musikdirektor am Dome in Regensburg, lebte in Passau. Gründer des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins. Redakteur von Zeitschriften für katholische Kirchenmusik. Kirchenkomponist.

Witt, Friederich, geb. 1771 in Haltenbergstetten, gest. 1837 in Würzburg. Violinist, Komponist, Kapellmeister.

Witt, Leopold Fried., geb. 17. 8. 1811 in Königsberg, gest. 1. 1. 1891 in Kiel. Theaterkapellmeister, seit 1876 in Kiel. Schrieb Instrumental- und Vokalwerke. Seine Gattin:

Witt, Josefine (geb. Schütz), geb. 29. 6. 1834 in Karlsruhe, gest. 2. 9. 1886. Sopranistin und Gesanglehrerin.

Witt, Julius, geb. 14. 1. 1819 in Königsberg, lebt daselbst. Komponist von Chor-Gesangswerken. Musikdirektor und Gesanglehrer.

Witt, Theodor de, geb. 9. 5. 1823 in Wesel, gest. 1. 12. 1855 in Rom. Komponist. Stellte in Italien kunstwissenschaftliche Forschungen an und bereitete eine Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas vor.

Witt, Jos. von (Edler von Wittinghausen), geb. 7. 9. 1843 in Prag, gest. 17. 9. 1887 als Hofopernsänger in Schwerin. Dramatischer Sänger (Heldentenor).

Witte, G. H., geb. 16. 11. 1843 in Utrecht, lebt seit 1872 in Essen. Königl. Musikdirektor. Tüchtiger Komponist (preisgekrönte Klavierquartette, Violoncellsonaten, Konzerte ꝛc.

Wittgenstein, Ernst, Graf zu Sayn-W.-Berleburg, geb. 5. 7. 1837 im Schloß Lannerz (Hessen). Komponist von Opern, Liedern u. s. w.

Witting, Carl, geb. 8. 9. 1823 in Jülich. Violinist und Musikdirektor in Dresden. Schrieb Lieder, Studienwerke für die Violine, eine Violinschule und Aufsätze über Musik.

Wölffl, Jos., geb. 1772 in Salzburg, gest. 21. 5. 1812 in London. Aus-

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

gezeichneter Pianist. Schüler von Leop. Mozart und Haydn. Komponist von Symphonien, Konzerten, Streichquartetten, Klaviertrios u. a.

Wohlfahrt, Heinr., geb. 16. 12. 1797 in Kößnitz bei Apolda, gest. 9. 5. 1883 in Connewitz bei Leipzig. Vortrefflicher Pädagog und Verfasser instruktiver Werke für Klavier. Auch seine Söhne:

Wohlfahrt, Franz (Violinist), geb. 7. 8. 1833 in Frauenpriesnitz, gest. 14. 2. 1884 in Gohlis und

Wohlfahrt, Robert (Pianist), geb. 31. 12. 1826 in Weimar, schrieben instruktive Sachen.

Woldemar, Michel, geb. 17. 9. 1750 in Orleans, gest. im Januar 1816 in Clermont-Ferrand. Violinist. Gab Kompositionen verschiedener Art und Schulen heraus.

Wolf, Hugo, s. T. d. G.

Wolf, Max, geb. 1840 in Mähren, gest. 23. 3. 1886 in Wien. Geschätzter Operettenkomponist.

Wolf, William, geb. 22. 4. 1838 in Breslau, lebt in Berlin. Pianist, Musikschriftsteller, Dirigent, Komponist. Lehrer der Musikgeschichte und verwandter Fächer am Breslauerschen Konservatorium und an der Humboldtakademie.

Wolf, Cyrill, geb. 9. 3. 1825 in Müglitz (Mähren). Kirchenchordirektor in Wien. Professor der Harmonielehre am Wiener Cäcilienverein. Schrieb Messen und andere Kirchenmusik.

Wolfermann, Albert, geb. 23. 4. 1844 in Altenburg. Königl. Kammermusiker in Dresden, Lehrer für Violin- u. Quartettspiel am Konservatorium. Schrieb Orchesterwerke, Streichquartette, Violinstücke, Lieder u. s. w.

Wolff, Ed., geb. 15. 9. 1816 in Warschau, gest. 16. 10. 1880 in Paris. Pianist. Lebte seit 1833 als Lehrer in Paris. Komponist von Klavierstücken, Etüden ꝛc.

Wolff, August Desirée, geb. 3. 5. 1821 in Paris, gest. 3. 2. 1887 daselbst. Pianist und Komponist. War Lehrer am Konservatorium. Chef des Hauses Pleyel-W. & Comp.

Wolff, Leonhard, Professor, geb. 14. 5. 1848 in Halberstadt. Universitäts-Musikdirektor in Bonn. Violinist, Pianist, Sänger. Komponierte 1 Klavierquartett, Ouvertüren, Sonaten, Lieder u. a.

Wolfram, Jos., geb. 21. 7. 1789 in Dobrzan (Böhmen), gest. 30. 9. 1839 als Bürgermeister in Teplitz. Pianist, Opernkomponist.

Wolfrum, Philipp, Dr. Prof., geb. 17. 12. 1855 in Schwarzenbach a. Wald. (Bayern). Universitäts-Musikdirektor in Heidelberg. Komponist.

Wollanck, Friedr., geb. 3. 11. 1782 in Berlin, gest. 6. 9. 1831 daselbst als Justizrat. Fruchtbarer Komponist, der namentlich mit Liedern Erfolg hatte.

Wollenhaupt, H. A., geb. 27. 9. 1827 in Schkeuditz bei Leipzig, gest. 18. 9. 1863 in Newyork. Pianist, Komponist vieler brillanter und gediegener Salonstücke für Klavier.

Wolzogen, Karl August Alfr., Frhr. v., geb. 27. 5. 1823 in Frankfurt a. M., gest. 14. 1. 1883 in San Remo. Intendant des Hoftheaters in Schwerin. Musikschriftsteller. Sein Sohn:

Wolzogen und Neuhaus, Hans Paul Fr. v., geb. 13. 11. 1848 in Potsdam. Bedeutender Musikschriftsteller, Wagnerianer, schrieb u. a. „Die Sprache in W.'s Dichtungen". Ist Redakteur der Bayreuther Blätter.

Wood, Mrs., geb. 1802 in Edinburg, gest. 21. 7. 1864 in Bath. Ausgezeichnete Sängerin. Komponistin.

Wouters, François Adolphe, geb. 28. 5. 1841 in Brüssel, lebt daselbst. Namhafter belgischer Komponist, Lehrer am Konservatorium in Brüssel.

Woyrsch, Felix v., geb. 8. 10. 1860 in Troppau, lebt in Altona als Dirigent der Singakademie. Begabter Komponist.

Wranitzky, Paul, geb. 30. 12. 1756 in Neureisch (Mähren), gest. 28. 9. 1808 in Wien. Violinist und fruchtbarer Komponist. Direktor des Hofopernorchesters in Wien. Sein Bruder:

Wranitzky, Anton, geb. 1761 in Neureisch, gest. 1819 in Wien. Violinist, Kapellmeister, Komponist. Seine Tochter:

Wranitzky, Katharina (Kraus-Wranitzky). Bedeutende Bühnen- und Konzertsängerin.

Wrede, Ferd., geb. 1828 in Hannover, gest. 20. 1. 1899 in Frankfurt a. O., wo er als Dirigent der Singakademie ꝛc. rühmlich thätig war. Kantor und Komponist.

Wüerst, Richard, Prof., geb. 22. 2. 1824 in Berlin, gest. 9. 10. 1881 daselbst. Violinist, kgl. Musikdirektor, Musikreferent des Berliner Fremdenblattes, Komponist von Opern, Symphonien, Klavierwerken, Liedern u. v. a. Seine Gattin:

Wüerst, Franziska, geb. 20. 5. 1829 in Graudenz, gest. 24. 10. 1888 in Berlin. Konzertsängerin, Gesangslehrerin.

Wüllner, Franz, s. T. d. G.

Würfel, Wilh., geb. 1791 in Planian (Böhmen). Pianist, Kapellmeister in Wien, Komponist von Opern, Klavierwerken u. v. a.

Wunderlich, Joh. Georg, geb. 1755 in Bayreuth, gest. 1819 in Paris. Flötenvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Paris, Komponist für sein Instrument.

Wurm, Wilh., geb. 1826 in Braunschweig, lebt seit 1847 in St. Petersburg. Virtuose auf dem Cornet à piston. Lehrer für sein Instrument am Konservatorium zu Petersburg. Komponist.

Yost, Michel, geb. 1754 in Paris, gest.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

6. 7. 1786. Klarinettist. Komponierte für die Klarinette.

Yradier, gest. im Dezember 1863 in Vittoria (Brasilien). Spanischer Lieder- und Romanzenkomponist.

Ysaye, Eugène, s. T. d. G.

Yussupoff, Fürst Nicolas, geb. 1827 in Petersburg, gest. 4. 8. 1891. Komponist, (Symphonie, Violinkonzerte, Salonstücke), Violinist, Schriftsteller.

Zabel, Karl, geb. 19. 8. 1822 in Berlin, gest. 19. 8. 1883 in Braunschweig. Herzoglich Braunschweigischer Hofmusikdirektor, Operndirigent, Komponist.

Zachau, Fr. Wilh., geb. 19. 11. 1663 in Leipzig, gest. 14. 8. 1712 in Halle a. S. Lehrer Handels. Komponist, Organist in Halle a. S.

Zajic, Florian, s. T. d. G.

Zamara, Anton, s. T. d. G.

Zamboni, Luigi, geb. 1767 in Bologna, gest. 28. 2. 1837 in Florenz. Hervorragender Baßbuffo.

Zanetto, Francesco, geb. 1740 in Volaterra, gest. 1790 in London. Opernkomp.

Zanobi da Gagliano, Marco (Marco di Zanobio da Gagliano), geb. 1575, gest. 24. 2. 1642. Kapellmeister an San Lorenzo in Florenz. Einer der ersten Opernkomponisten.

Zaremba, Nicolai Iwanowitsch v., geb. 1824, gest. 8. 4. 1879 in Petersburg. Vortrefflicher Theoretiker und Lehrer. Direktor des Konservatoriums in Petersburg.

Zarembski, Jules de, geb. 28. 2. 1854 in Schitomir (Rußland), gest. 15. 9. 1885 daselbst. Klaviervirtuos (Liszтschüler). Lehrer am Konservatorium in Brüssel. Komponierte Etüden.

Zarlino, Gioseffo, geb. 22. 3. 1517 in Chioggia, gest. 14. 2. 1590 in Venedig. Kapellmeister der Markuskirche daselbst. Ausgezeichneter Theoretiker.

Zarzycki, Alex., geb. 1840 in Moskau, gest. 1. 11. 1895 in Warschau. Ehemaliger Direktor des Moskauer Konservatoriums. Pianist und Liederkomponist.

Zanz, Giovanni v., geb. 1834 in Fiume. Theaterkapellmeister und Gesangslehrer am Konservatorium in Agram. Komponist von Opern und Operetten.

Zechwer, Rich., geb. 1850 in Stendal. Leiter der Academy of Music in Philadelphia. Komponist von Orchester-, Klavier- und Gesangswerken.

Zelenka, Joh. D., geb. 16. 10. 1679 in Lannowicz (Böhmen), gest. 23. 12. 1745 in Dresden. Violinist, Kapellmeister, Hofkirchenkomponist daselbst. Komponierte Messen, Requiems, Oratorien ꝛc.

Zelenski, Ladislaus, geb. 6. 7. 1837 auf Grodkowice, lebt in Krakau. Schrieb Kammermusik und Klaviersachen.

Zellner, Leop. Alex., geb. 23. 9. 1823 in Agram, gest. 24. 11. 1894 in Wien.

Z

Musikschriftsteller und Komponist, Harmoniumvirtuose. War Lehrer der Theorie am Konservatorium in Wien.

Zellner, Julius, geb. 1832 in Wien, lebt daselbst. Komponist.

Zelter, Karl Fr., Prof., geb. 11. 12. 1758, gest. 15. 5. 1832 in Berlin. Direktor der Singakademie, Leiter des Instituts für Kirchenmusik, Komponist von Opern, Liedern und Männerchören.

Zenger, Max, geb. 2. 2. 1837 in München, lebte daselbst. Komponist. War Hofkapellmeister in Karlsruhe, Dirigent verschiedener Gesangvereine und Lehrer für Chorgesang an der kgl. Musikschule.

Zerlett, Joh. Bapt., geb. 27. 7. 1859 in Geistingen. Pianist und Komponist, Musikdirektor in Wiesbaden.

Zerr, Anna, geb. 26. 7. 1822 in Baden-Baden, gest. 14. 6. 1881 in Winterbach bei Oberkirch. Gefeierte Bühnensängerin, zuletzt an der Hofoper in Wien. Zog sich 1857 von der Bühne zurück.

Zeugheer, Jakob, geb. 1805 in Zürich, gest. 15. 6. 1865 in Liverpool. Vortrefflicher Violinist, Kapellmeister der „Gentleman Concerts" in Manchester, Dirigent der „Philharmonischen Gesellschaft" und Musiklehrer in Liverpool.

Zeuner, Karl Traugott, geb. 28. 4. 1775 in Dresden, gest. 24. 1. 1841 in Paris. Pianist und Komponist.

Ziani, Pietro Andrea, geb. um 1630, gest. 1711 in Wien. Komponist. Sein Neffe:

Ziani, Marco Antonio, geb. 1653 in Venedig, gest. 22. 11. 1715 in Wien. Kirchen- und Opernkomponist, Hofkapellmeister in Wien.

Zichy, Géza, Graf, s. T. d. G.

Ziehrer, C. M., geb. 12. 5. 1843 in Wien, lebt daselbst. Lieder- und Tanzkomponist. Orchesterdirigent.

Zikoff, Friedr., geb. 21. 5. 1824 in Thorn, gest. 22. 4. 1877. Kgl. preuß. Musikdirektor. Komponierte Märsche und Tänze.

Zilcher, Paul, geb. 9. 7. 1855 in Frankfurt a. M. Komponist. Gründete mit E. Parlow in Offenbach die Parlow-Zilcher'sche Klavierschule.

Zillmann, Ed., geb. 8. 10. 1834 in Dresden. Komponist. Inhaber eines Musikinstituts in Dresden.

Zimay, Ladislaus, geb. 29. 6. 1822 in Gyöngyos (Ungarn). Dirigent u. Komponist. Begründer des magyarischen Kunstliedes. Komponierte Orchesterwerke u. v. a.

Zimmer, Herm., geb. 1853 in Karlsruhe, gest. 3. 12. 1876 in Kairo. Repetitor der Wagneraufführungen in Bayreuth.

Zimmer, Friedr. Aug., geb. 26. 2. 1826 in Herrengosserstädt, gest. 8. 2. 1899 in Berlin-Zehlendorf. Kgl. Musikdirektor, Seminar-Oberlehrer a. D. Gab Unterrichtswerke heraus.

Zimmer, Otto, geb. 1827 in Pis-

Digitized by Google

3

korsine (Schlesien), lebte seit 1889 pensioniert und starb 1896 in Breslau. Redakteur der „Fliegenden Blätter für evangelische Kirchenmusik". Schrieb Orgel- und Gesangswerke. War Organist und herzogl. braunschweigischer Musikdirektor in Oels.

Zimmermann, Anton, geb. 1741 in Preßburg, gest. 8. 10. 1781 daselbst. Kapellmeister, Organist in Preßburg. Schrieb Symphonien, Streichquintette, Streichquartette 2c.

Zimmermann, Pierre Jos. Guillaume, geb. 19. 3. 1785 in Paris, gest. im November 1853 daselbst. War Lehrer für Klavier am Konservatorium in Paris. Komponierte Opern, Klavierkonzerte, Etüden u. a.

Zimmermann, Agnes, geb. 5. 7. 1845 in Köln. Ausgezeichnetste Pianistin und Komponistin.

Zimmermann, Aug., geb. 28. 3. 1810 in Zinndorf b. Berlin. Violinist, Quartettspieler. Schrieb e. große Violinschule.

Zingarelli, Nicola Antonio, geb. 4. 4. 1752 in Neapel, gest. 5. 5. 1837 in Torre bei Greco b. Neapel. Ital. Opernkomponist aus der neapolitanischen Schule. Komponierte auch Kirchenwerke u. a.

Zinkeisen, Konr. Ludw. Dieterich, geb. 3. 6. 1779 in Hannover, gest. 28. 11. 1838 in Braunschweig. Theoretiker, Komponist, Violinist.

Zöllner, Karl Heinr., geb. 5. 5. 1792 in Oels, gest. 2. 7. 1836 in Wandsbeck bei Hamburg. Orgel- und Klaviervirtuos, Komponist, Kritiker.

Zöllner, Karl Fr., geb. 17. 3. 1800 in Mittelhausen (Thür.), gest. 25. 9. 1860 in Leipzig. Dirigent von Gesangvereinen. Schrieb zahlreiche Männerchöre, Motetten, Lieder u. a. Sein Sohn:

Zöllner, Andreas, geb. 8. 12. 1804 in Arnstadt, gest. 2. 3. 1862 in Meiningen. Musikdirektor, Komponist für Männergesang.

Zöllner, Heinr., s. T. d. G.

Zogbaum, Gust., geb. 1814 in Berlin, gest. 16. 6. 1872 daselbst. Klavier- und Gesangslehrer. Schrieb method. Klavierwerke.

Zopff, Herm., Dr. phil., Prof., geb. 1. 6. 1826 in Glogau, gest. 12. 7. 1883 in Leipzig. Gesangskomponist, Redakteur der neuen Zeitschrift für Musik, Kunstschriftsteller und Theoretiker.

Zschiesche, Aug., geb. 1800 in Berlin, gest. 7. 7. 1876 daselbst. Vortrefflicher Baßsänger.

Zschocher, Joh., geb. 16. 5. 1821 in Leipzig, gest. 6. 1. 1897 daselbst. Pianist (Lisztschüler). Gründer und Direktor des unter seinem Namen bestehenden Musikinstitutes in Leipzig.

Zuccalmaglio, A. W. F. von, geb. 12. 4. 1803 in Waldbröl, gest. 24. 3. 1869 in Nachrodt in W. (Pseud. Wilh. v. Waldbrühl und Gottschalk Wedel). Musikkritiker. Gab eine Sammlung Nationalgesänge und Volkslieder heraus.

Zumpe, Herm., s. T. d. G.

Zumsteeg, Joh. Rud., geb. 10. 1. 1760 in Sachsenflur (Odenwald), gest. 27. 1. 1802 in Stuttgart. Balladenkomponist. Schrieb auch Opern und Kirchenkompositionen. Seine Tochter:

Zumsteeg, Emilie, geb. 9. 12. 1796 in Stuttgart, gest. 1857 daselbst. Musiklehrerin, Lieder-Komponistin.

Zur Mühlen, Raim. v., s. T. d. G.

Zwintscher, Bruno, geb. 15. 5. 1838 in Ziegenhain bei Meißen. Seit 1873 angesehener Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium in Leipzig. Schrieb techn. Studien u. a.

Zwonař, Jos. Leop. (schr. Zwonarsch), geb. 22. 1. 1824 in Kublow bei Prag, gest. 23. 11. 1865 in Prag. Direktor der Organistenschule daselbst. Komponierte Lieder, Chöre, 2 Opern u. s. w. Musikforscher für böhmische Kirchenmusik.

Vergleiche auch „Tonkünstler der Gegenwart".

Digitized by Google

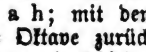
Das Lernen.

Grundlehren.

223. Notenschrift. Die Zeichen, welche Töne durch Schrift wiedergeben, heißen Noten; die fünf Linien, auf denen sie verzeichnet sind, bilden das Notensystem; die dritte Linie gewährt dem Auge angenehmen Halt. Dieses System aber wäre nicht genügend für alle gebräuchlichen Töne; man bedient sich weiterer Hilfsstriche ober- und unterhalb der festen fünf Linien für jede einzelne Note. 7 Buchstaben bezeichnen die Noten der C-dur-Tonleiter: c d e f g a h; mit dem nächsten c ist eine Oktave zurückgelegt. Am Anfang eines jeden Tonstückes befindet sich der „Schlüssel", der anzeigt, auf welcher Stufe jener Ton steht, nach dem die andern alle abgemessen werden; der betreffende Ton selbst kann verschieden hoch sein, wie aus folgendem ersichtlich ist.

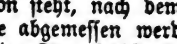
Die gebräuchlichsten **Schlüssel** sind:

1. Diskant- oder Sopranschlüssel auf der 1. Linie

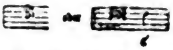


2. Violin- oder G-Schlüssel auf der 2. Linie

3. Alt-Schlüssel auf der 3. Linie



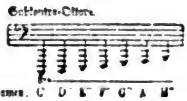
4. Tenor-Schlüssel auf der 4. Linie



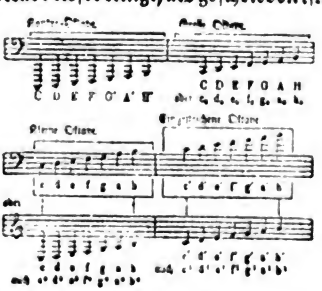
5. Baß- oder F-Schlüssel auf der 4. Linie

Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel nennt man auch C-Schlüssel, weil die Note, auf die alle andern bezogen sind, immer c ist. Für das Klavierspiel brauchen wir nur den Violin- und Baßschlüssel.

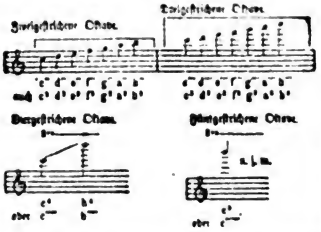
Man teilt nun die Töne in folgende 9 Oktaven ein:



8va bedeutet, daß der Ton eine Oktave tiefer klingt, als geschrieben ist.

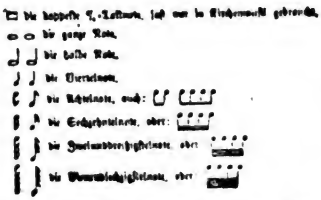


Digitized by Google

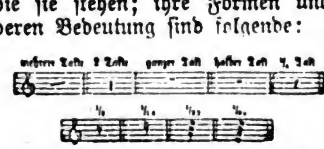


Diese 9 Oktaven werden jedoch nur von großen Orgeln erreicht; das Klavier reicht vom Subkontra A bis zum 5gestrichenen c.

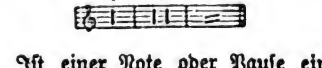
224. **Notenwerte.** Wir teilen nun die Noten nach Form und Wert folgendermaßen ein:



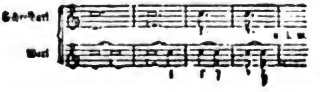
225. **Pausen.** Die Pausen oder Schweigezeichen. Sie entsprechen den verschiedenen Notenwerten, für die sie stehen; ihre Formen und deren Bedeutung sind folgende:



Ueber den Wert eines Taktes hinaus bezeichnet man Pausen auch mit Zahlen:



Ist einer Note oder Pause ein Punkt angehängt, so verlängert derselbe die Note um die Hälfte ihres Werts.



Stehen nach einer Note oder Pause zwei Punkte, so hat der zweite Punkt wieder die Hälfte Wert des ersten:

226. **Takt.** Unter Rhythmus versteht man die zeitliche Meßbarkeit der Töne; rhythmisch im engern Sinn ist eine Musik, welche die Zeitabstände gut markiert. Rhythmus hat aber durchaus nicht bloß die Marsch- und Tanzmusik, sondern jede Art, bei der die zeitliche Abmessung deutlich ins Bewußtsein tritt. Takt heißt die sich vollziehende Bewegung der Töne und Tonverbindungen in bestimmter Zeit. Durch Taktstriche werden die einzelnen Takte abgeteilt. Einem jeden Tonstück wird am Anfang die Taktart vorgezeichnet. Wir unterscheiden

I. Einfache Taktarten. Einfach-gerade Taktarten sind der $^2/_1$-Takt (𝄵 oder große Allabreve), der $^2/_2$-Takt (𝄵 oder Allabreve) und der $^2/_4$-Takt. Einfach-ungerade (3-teilige) Taktarten: der $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^3/_8$-Takt. Ueberall wird der 1. Taktteil betont.

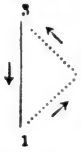
II. Zusammengesetzte Taktarten. Sie zerfallen a) in gerade Taktarten mit gerader (2teiliger) Gliederung mit stark betontem 1. und schwächer betontem 3. Taktteil; das ist der $^4/_2$-, $^4/_4$- (oder C-) Takt, der $^4/_8$- und $^4/_{16}$-Takt; b) in gerade Taktarten mit ungerader (3teiliger) Gliederung, mit stärker betontem 1. und schwächer betontem 4. Taktteile; zu ihnen gehören: der $^6/_4$-, $^6/_8$-Takt. Ferner gehören dazu: der $^{12}/_8$-, $^{12}/_{16}$-Takt (beide 3teilig gegliedert, nach Art der Triolen, der 1., 4., 7., 10. Taktteil betont),

Digitized by Google

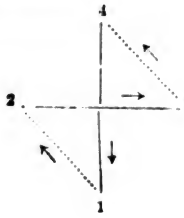
und der $^{24}/_{16}$-Takt (6teilig gegliedert, nach Art der Sextolen, nur selten vorkommend); c) in ungerade Taktart mit ungerader (3teiliger) Gliederung; zu ihnen gehören: der $^{9}/_{4}$- und $^{9}/_{8}$-Takt (Tripeltakt mit Triolen).

227. Bewegungen des Taktstocks. Die Bewegungen, welche der Dirigent eines Orchesters, Chors ꝛc. mit dem Taktstock ausführt, um Takt und gleichmäßiges Tempo zu markieren, heißt Taktschlagen. Die dabei ausgeführten Schläge heißen Taktfiguren; sie bestehen aus: Niederschlag (für die Thesis), Aufschlag (für die Arsis) und Seitenschlägen (in zusammengesetzten Taktarten). Die Hauptfiguren beim Taktschlagen sind: a) für einfache, gerade Taktart ($^{2}/_{4}$, $^{4}/_{8}$-Takt):

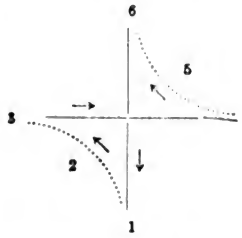
b) für einfache, ungerade Taktart ($^{3}/_{8}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{9}/_{4}$ und $^{9}/_{8}$-Takt:



c) für vierteiligen Takt ($^{4}/_{2}$, $^{4}/_{4}$, $^{4}/_{8}$, $^{12}/_{8}$-Takt):

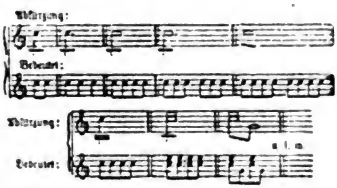


d) die zusammengesetzten Taktarten:

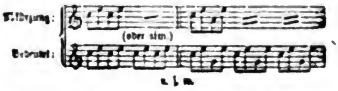


228. Abkürzungen der Notenschrift. Die gebräuchlichsten Abkürzungen (Abbreviaturen) sind folgende:

A.



B. Notengruppen gleicher Art, die öfter hintereinander folgen, schreibt man meistens nur einmal und setzt dann Querstriche in das Liniensystem. Anstatt dieser Striche kann auch sim. = simile (= ebenso) gesetzt werden, z. B.:



229. Erhöhung und Vertiefung der Töne. Die Versetzungszeichen zerfallen ihrer Bedeutung nach: in Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen.

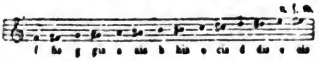
a) Das Erhöhungszeichen: Kreuz (♯) erhöht den Ton, vor dem es steht, um $^{1}/_{2}$ Stufe. b) Das Erniedrigungszeichen: Be (♭) erniedrigt den Ton um $^{1}/_{2}$ Stufe. c) Das Wiederherstellungszeichen: Quadrat (♮) giebt dem vorher er-

Digitized by Google

höhten oder erniedrigten Ton seine ursprüngliche Beschaffenheit wieder.

Die zwei weiteren Versetzungszeichen sind: Das Doppelkreuz (𝄪 oder ×) und das Doppel-be (𝄫); beide erhöhen oder erniedrigen den Ton um 2 halbe Stufen. Man kann also einen Ton auf 4fache Weise verändern, z. B.:

Soll der doppelt erhöhte oder erniedrigte Ton in den einfach erhöhten oder erniedrigten wiederhergestellt werden, so geschieht dies durch Vorsetzung von ♮ vor das einfache ♯ oder ♭; das einfache ♮ hebt also nicht die Doppelerhöhung oder Erniedrigung auf. Die Vorzeichnungen richten sich übrigens nach der harmonischen Orthographie und können nicht willkürlich gebraucht werden. Aufwärts schreibt man gewöhnlich Kreuze vor.

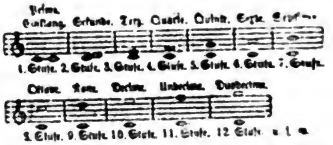


Davon sind auf dem Klavier fis, gis, ais, cis und dis die schwarzen oder Obertasten, die übrigen (auch cis und his) die weißen oder Untertasten.

Abwärts vertieft man die Töne durch Be-Vorzeichnung:

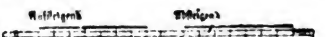
Hier kommen es, des, b, as, ges auf die Ober-, die übrigen (auch ces und fes) auf die Untertasten.

230. **Intervalle.** Ein Intervall nennt man die Entfernung eines bestimmten Tones von einem andern, der als Grundton angesehen werden kann. Folgendes Notenbeispiel (aus der C-dur-Tonleiter) giebt die lateinischen Namen:

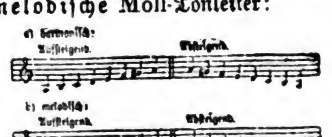


Man kann auch nur bis zur Oktave zählen und beginnt dann von neuem; die None ist dann = Sekunde, die Dezime = Terz u. s. f. Bei der Bestimmung der Intervalle nach abwärts wird das Wort „Unter" vor den Namen des Intervalls gesetzt (vergl. 283).

231. **Tonleitern.** Tonleiter ist die stufenweise geordnete Folge von Tönen innerhalb einer Oktave. Man unterscheidet 2 Arten: a) die diatonische Tonleiter, aus einer Folge von 5 Ganztönen und 2 großen (diatonischen) Halbtönen zusammengesetzt. Sie zerfällt wieder: 1) in Dur-Tonleitern; diese geben, vom Grundton aus gerechnet, große oder reine Intervalle: Grundton = Prim, große Sekunde und große Terz, reine Quarte, reine Quinte, große Sexte, große Septime, reine Oktave.



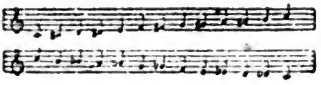
2) in Moll-Tonleitern, aus Grundton, großer Sekunde, kleiner Terz, reiner Quarte, reiner Quinte, großer oder kleiner Sexte, großer oder kleiner Septime, reiner Oktave bestehend. Man unterscheidet nämlich harmonische und melodische Moll-Tonleiter:



Chromatisch heißt in halben Tönen auf- und absteigend. Chromatische Tonleiter ist die in halben Tönen

Digitized by Google

durch alle 12 Tonstufen einer Oktave auf- und abwärts schreitende Tonreihe:

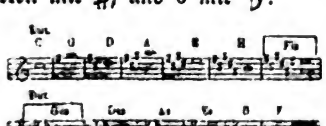


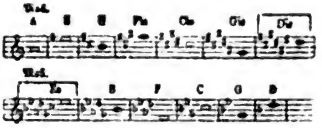
232. Tonarten. Tonleitern werden zu Tonarten durch Versetzung (Transposition) des Grundtons auf eine beliebige Anfangsstufe. Dur und Moll sind die beiden Tongeschlechter. Die 12 Halbtöne einer Oktave geben, zu Ausgangspunkten genommen, die 12 Dur- und Moll-Tonarten. Da jeder Ton der Scala enharmonisch umgenannt werden kann (z. B. es anstatt dis, fes anstatt e u. s. w.), so ergeben sich eigentlich 48 Tonarten; allein die Verschiedenheit beruht nur im Namen, nicht in der Sache.

Der Unterschied zwischen Dur und Moll liegt in der Umkehrung der Intervalle. (Nicht, wie man es früher auffaßte, in großer und kleiner Terz.) Der Dreiklang von C-dur ist z. B. c-e-g, große Terz + kleine Terz; von C-moll, indem man den Hauptton oben denkt, g-es-c, große Terz + kleine Terz (s. Klanglehre S. 32).

Die Dur- und Moll-Tonarten sind nach dem sogen. Quintenzirkel geordnet, d. h. indem man immer eine Quinte fortschreitet: C-G-D-A-E-H-Fis (= Ges-) Des-As-Es-B-F dur bezw. moll. Man schreibt oft die in Moll mit kleinen, die in Dur mit großen Anfangsbuchstaben.

Zur Bezeichnung der Tonarten bedient man sich der Versetzungszeichen: ♯ und ♭; es giebt 6 Tonarten mit ♯, und 6 mit ♭:





Parallel-Tonarten sind solche, die sich hinsichtlich ihrer Vorzeichen gleichen; es giebt deren immer nur 2, wie Es-dur, C-moll; C-dur, A-moll; G-dur, E-moll u. s. w.

Enharmonische Tonarten sind solche, welche unter verschiedenen Namen dieselben Töne und Tonfolge haben, wie z. B. Fis-dur und Ges-dur, Fis-moll und Gesmoll.

Enharmonisch ist im heutigen Tonsysteme Bezeichnung solcher Töne, die ihrem Namen nach verschiedenen Tonarten angehören, in Wirklichkeit aber auf ein und dieselbe Tonstufe fallen, z. B. cis und des, ais und be, e und disis und fes u. s. w.

Die enharmonische Tonleiter bestünde aus der Reihenfolge aller aus Erhöhung und Vertiefung nur irgend zu gewinnenden Tonstufen. In ihr würde z. B. zwischen cis und des ein Unterschied gemacht; cis wäre höher. Praktische Bedeutung hat diese Tonleiter nicht. Dagegen kann die enharmonische Verwechslung der Töne, soweit sie nicht bloße Erleichterung der Schreibweise ist, (falls man z. B. von Ges-dur nach Fis-dur übergeht) zu einer veränderten Auffassung oder Deutung des Akkordes Anlaß geben.

233. Einzelne Zeichen. Durch diese beiden Zeichen wird die Wiederholung der zwischen ihnen befindlichen angedeutet.

Zeigt an, daß der vorangegangene und nachfolgende Teil wiederholt werden soll.

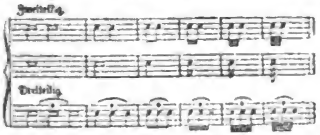
Digitized by Google

Ruhezeichen, Fermate, Halt.

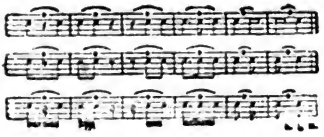
wird dal Segno-Zeichen genannt; es weist nämlich zurück nach einem vorangegangenen gleichen Zeichen.

234. Triolen, Sextolen u. s. w. Die Triole ist eine rhythmische Figur, welche durch Teilung einer Note in 3 unter sich gleiche Teile

entsteht. Die Triolen können in allen Notengattungen vorkommen; sie werden gewöhnlich durch einen Bindebogen und mit einem 3, $\overset{3}{}$ bezeichnet. Es haben drei Noten jetzt immer den Wert einer Note der vorhergehenden Notengattung, während bei der Zweiteilung schon zwei Noten ausreichen; z. B.:



Die Triolenfiguren können durch Pausen unterbrochen und die Noten durch Punkte verlängert werden, der Wert der dreiteiligen Ordnung bleibt immer derselbe; z. B.:



Sextole ist Name einer Notenfigur, welche durch Auflösung einer Note in 6 unter sich gleiche Teile (anstatt in 4) entsteht; z. B.: 6 Sechszehntel auf 1 Viertel, 6 Achtel auf 1 Halbe u. s. w.

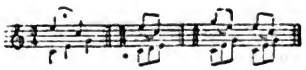
Geschrieben wird die Sextole gewöhnlich mit $\overset{6}{}$. Der Accent liegt nur auf dem 1. Ton, wodurch die Sextole sich von der Doppeltriole unterscheidet. Die Sextolen können, gleich den Triolenfiguren, durch Pausen unterbrochen und die Noten durch Punkte verlängert werden.

Außer den Triolen und Sextolen kommen noch andere Notengruppen vor, in denen fünf, sieben, neun und zehn Noten auf eine oder mehrere Noten eingestellt werden. Die Quintole ist eine Notengruppe von fünf Noten; z. B:

So ist die Septimole eine Notengruppe von sieben, die Novemole eine von neun, die Dezimole eine von zehn Noten. Diese Gruppen kommen seltener vor.

In den drei-, sechs-, neun- und zwölfteiligen Taktarten können auch Notengruppen von der zwei-, vier- und achtteiligen Ordnung vorkommen: Die Sekundole

ist eine Notengruppe, in der zwei gleiche Noten den Wert von drei gleichen haben; z. B.:



In der Quartole

ist eine Notengruppe, es haben vier gleiche Noten den Wert von drei gleichen; z. B.:

Aehnlich die Oktole, die seltener vorkommt.

235. Tempo. Tempo nennt man das Zeitmaß, die Taktbewegung, den Grad der Schnelligkeit, in welcher ein Tonstück seinem Inhalte und Charakter gemäß ausgeführt werden soll. Man unterscheidet 5 Hauptgrade der Bewegung:

Digitized by Google

1) sehr langsame Bewegung:
Largo, langsam breit.
Lento, schleppend, gedehnt.
Adagio, langsam.
Grave, schwer.

2) langsame Bewegung:
Larghetto, ein wenig langsam.
Andante, gedehnt, etwas langsam.
Andantino, etwas schneller als Andante.
Sostenuto, getragen, gehalten.
Comodo, bequem, nicht zu schnell und nicht zu langsam.

3) mäßig schnelle Bewegung:
Moderato, mäßig, bewegt.
Allegretto, leicht, gefällig, lebhaft, munter.
Allegro moderato, mäßig schnell.
Allegro ma non troppo, lebhaft, aber nicht zu sehr.
Maëstoso, majestätisch.

4) schnelle Bewegung:
Animato, beseelt.
Allegro, schnell, lebhaft.
Allegro con brio, schnell und frisch bewegt.
Allegro agitato, schnell und unruhig bewegt.
Allegro con fuoco, schnell mit Feuer.
Allegro appassionato, schnell mit Leidenschaft.

5) sehr schnelle Bewegung:
Allegro assai, sehr schnell, lebhaft.
Allegro vivace, sehr lebhaft bewegt.
Vivace, schneller als Allegro vivace.
Presto, schneller als Vivace.
Prestissimo, sehr schnell, das schnellste Tempo.

Weitere Bezeichnungen wolle man aus der Liste italienischer Wörter ersehen. Uebrigens ist bei den modernen deutschen Komponisten heute nicht mehr die italienische, sondern nur die deutsche Bezeichnung des Zeitmaßes gebräuchlich.

236. Metronom. M. M. ist Abkürzung für „Mälzels Metronom". Der Wiener Mechaniker Mälzel (1772—1838) konstruierte 1812 einen Taktmesser, („Chronometer", 1815 „Metronom") der zur genauen Bestimmung des Tempos dient. Der Apparat besteht aus einer, ungefähr in der Mitte auf einer Achse ruhenden Pendelstange, die unten beschwert, in einem pyramidenförmigen Holzgestelle hin und her schwingt. Auf dem längeren Teile dieses Pendels, oberhalb der Achse, befindet sich eine Skala mit den Graden 40′—208′; eine metallene, auf dem Pendel angebrachte, verschiebbare, ziemlich schwere Hülse reguliert die Schnelligkeit des schwingenden Pendels, welches in der Minute so viele Schläge macht, als die Zahl in der Skala, auf welche die Hülse geschoben wird, angiebt. Hat der Komponist, dem die Tempoangabe durch den Metronom heute ganz geläufig geworden ist, z. B. die Bezeichnung: M.M. ♩ = 60 gemacht, so bedeutet dies, daß die 1/4 Note das Zeitmaß hat, welches der auf die Zahl 60 gestellte Pendel giebt; in diesem Falle ist eine 1/4 Note = 1/60 Minute = 1 Sekunde. M.M. 𝅗𝅥 = 60 bedeutet demnach die doppelte Schnelligkeit von ♩ = 60 u. s. w.

Digitized by Google

Klanglehre.

237. Aufgabe der Klanglehre. Dem Künstler ist es in der Regel zuwider, mit dem, was Ausdruck seiner zartesten oder feurigsten Empfindungen ist, ein wissenschaftliches Spiel getrieben zu sehen, das die Unmittelbarkeit der künstlerischen Aeußerungen zu stören und keinen praktischen Wert zu gewinnen scheint. Von einer ästhetischen Analyse seiner Empfindungen selbst glaubt er mit einigem Recht sich gefährdet. Was ihn aber unmöglich beirren kann, ist die Einführung in die äußeren, physikalischen Bedingungen der Klangwelt: es muß ihn doch interessieren, die Zustände der Natur kennen zu lernen, die auf geheimnisvolle, aber streng gesetzmäßige Art die verschiedene Beschaffenheit der Töne, besonders deren größeren oder geringeren Wohllaut erregen. Die Aufschlüsse über jene natürlichen Zustände und Gesetze bietet die Akustik oder Klanglehre. Sie berührt ein neues Gebiet, die Harmonielehre, wenn es sich um künstlerische Verwertung des Tonmaterials handelt. Ein weiteres, das wir von der Klanglehre abtrennen, ist die Kunde der Instrumente, deren sich die heutige Musik bedient.

238. Ursache des Schalls. Mit Schall bezeichnen wir die Ursache der Hörbarkeit der Dinge und subjektiv eine bestimmte Art von Wahrnehmung, der als äußere Vorgänge *Bewegungen* entsprechen. Nicht jede Bewegung tritt als Schall in unser Bewußtsein; sie muß eine gewisse Geschwindigkeit erreicht haben (32 einfache Schwingungen in der Sekunde). Andrerseits, sobald sie etwa 96 000 Pulse überschritten hat, ist sie nicht mehr als Schall vernehmlich. In viel höheren Geschwindigkeitsgraden übersetzt sich Bewegung für uns in Wärme (65 Billionen) oder Licht (400—800 Billionen).

239. Pendelbewegung. Alle schallbildenden Bewegungen, sofern sie die Unregelmäßigkeit des Geräusches abgestreift haben, sind pendelförmig, d. h. sie wiederholen sich regelmäßig, periodisch. Innerhalb einer kleinen Grenze, wenn nämlich der Ausschlagswinkel nur bis zu sechs Graden des Kreisbogens beträgt, schwingt der Pendel nicht bloß regelmäßig, sondern auch „isochron", zeitgleich, und da die größten „Amplituden" (Schwingungsweiten) tönender Körper über diesen Winkel nicht herausgehen, so sind die Schallbewegungen als zeitgleiche anzusehen. Man hat also nicht mit Verlangsamung oder Beschleunigung der Schwingungen, sondern nur mit deren Zahl und mit ihrer Amplitude zu rechnen, und da stoßen wir sofort auf das wichtige Gesetz, daß die *Tonhöhe* allein von der *Schwingungszahl*, die *Tonstärke* von der *Schwingungsweite* abhängt. Es sei dabei bemerkt, daß unter Schwingung die einen den Her- *und* Rückgang, die andern Her- *oder* Rückgang von einer äußersten Grenze zur andern verstehen; wir schließen uns letzteren an.

240. Wellenbewegung. Denken wir uns das horizontale Hin- und Herschwingen des Pendels übergegangen in eine vertikale Bewegung, so haben wir nichts anderes als die Welle. Schon die Bezeichnung Schallwelle deutet darauf, daß die Schallbewegung, ähnlich wie jene des Lichts, Wellenform hat. Die Welle besteht *nicht*, wie der täu-

Digitized by Google

schende Augenschein z. B. am Wasserspiegel zeigt, in der Fortbewegung ganzer Massen, sondern in der fortschreitenden Bewegung der einzelnen Teilchen, die an ihrer Stelle in schwingender, oscillierender Bewegung verharren; was sich fortpflanzt, ist nur die Vibration der aus ihrem Gleichgewicht gebrachten Einzelteile. Man stelle sich das unter dem Druck eines leichten Windes wogende Aehrenfeld vor; die Halme neigen sich, richten sich wieder auf, bleiben aber an ihrer Stelle; nur die Woge wandert.

Alle Wellen haben nun folgende Gesetze gemeinsam: Gleichzeitig erregte Wellen erreichen gleichzeitig das Ende der Strecke (in demselben Medium), gleichviel ob sie kurz oder lang sind. Die Länge hängt ab von der Dauer des Zeitverflusses zwischen den einzelnen Primitivbewegungen. Höhere Töne bedürfen einer größeren Anzahl von Schwingungsimpulsen und haben kürzere Wellen; diese treffen aber gleichzeitig mit den längeren Wellen der tiefen Töne an unser Ohr, wenn beiderlei Wellen gleichzeitig hervorgebracht sind. An verschiedenen Punkten erregte Wellen können sich kreuzen, ohne sich an ihrer Ausbreitung zu hindern: wir können gleichzeitig erklingende Töne unterscheiden. Wäre auch nur eines dieser Gesetze unwirksam, so wäre die Menschheit um die ganze, reiche Welt der Musik ärmer. Sehr gut ist es auch eingerichtet, daß die Wellen kleinere Widerstände durch Beugung überwinden können; hinter einem im Flusse liegenden Felsblock vereinigen sich die Fluten sofort wieder und ebenso die Schallwellen z. B. hinter einer Säule. Fundamental ist das Gesetz der Reflexion, wonach eine Welle, die auf endgültigen Widerstand stößt, nicht vernichtet wird, sondern ihren Weg in umgekehrter Richtung fortsetzt.

241. Stehende Welle. Trifft eine zurückkehrende auf eine direkte Welle, so resultiert aus dem Kampfe zwischen den sich begegnenden Teilchen eine neue Erscheinung, die sogenannte stehende Welle. In ihr hört die ungehindert fortschreitende Bewegung auf, die Teile stauen sich und machen nun die Bewegung um ihre Ruhelage gleichzeitig, nur mit verschiedenen Amplituden.

Die stehende Welle kann sich spalten in beliebig viele Abschnitte, die durch Punkte der kleinsten Bewegung (Knoten) getrennt sind; die Ausbuchtung zu den größten Entfernungen nennt man Bäuche. Man gewinnt eine Anschauung von der stehenden Welle an einem zwischen festen Grenzen schwingenden Seil oder an der jedermann bekannten Saite. Das Wasser kann keine stehende Welle darstellen, weil es nur nach der Luftseite frei auszuweichen vermag. Eine Saite schwingt nicht so ∼, sondern so ⊂⊃, und wenn ich ihre Mitte dämpfe und sie dann zum Schwingen bringe, so ∞. Nur dadurch, daß die Saite abgegrenzt ist, wird die stehende Welle möglich, die sich aus Zurückwerfung der fortschreitenden und ihrer Begegnung mit der entgegenkommenden Welle bildet.

242. Quer- u. Längsschwingung. Alle Schwingungen, fortschreitende wie stehende, deren Richtung zur Länge des tönenden Körpers einen rechten Winkel bilden, sind Transversal- oder Querschwingungen. Eine Saite kann auch in der Richtung ihrer Länge schwingen; man erzeugt solche Longitudinal- oder Längsschwingungen, wenn man z. B. mit dem Violinbogen schräg über die Saite streicht. Auch kann bei Longitudinalschwingungen, je nach der Abgrenzung, die Welle entweder fortschreitend oder stehend sein.

Typen fortschreitender Transver-

Digitized by Google

salwellen geben Wasser und freie Seilwellen; stehender: die zwischen festen Grenzen sich bewegenden Seilwellen, die Saiten, Stäbe, Platten, Membranen. Typen fortschreitender Longitudinalwellen: gestoßene Stäbe oder Röhren; stehender: geriebene Stäbe und die abgegrenzten Luftmassen, die bei allen Blasinstrumenten in Betracht kommen.

Was endlich die Wahrnehmung des Schalls anbelangt, so sind Schwingungen, die Schall erzeugen, immer stehende (entweder transversale oder longitudinale) Schwingungen, die den Schall leiten, fortschreitende, longitudinale, und Schwingungen, die den Schall unserm Ohr wahrnehmbar machen, wiederum stehende.

243. Schall, Klang, Ton. Nicht alles, was wir hören, entstammt den beschriebenen, regelmäßigen Wellenbewegungen; unser Ohr wird durch viele dauerlose oder anhaltende Geräusche getroffen, die eine unregelmäßige Aufeinanderfolge von Erschütterungen zur Ursache haben. Außer den speziellen Benennungen dieser Geräusche (Zischen, Klirren, Rollen, Sausen u. s. w.) besitzt die deutsche Sprache das Wort „Schall" dafür, das alles überhaupt Hörbare umfaßt. Ist das Gehörte nach Höhe und Tiefe meßbar, so reden wir vom Ton, und, um es von andern, gleich hohen Tönen zu unterscheiden, vom Klang. Unbestimmbare Schälle können auch durch eine Reihe meßbarer Töne hervorgebracht werden, wie sich jeder überzeugen kann, der etwa eine Reihe der untersten Klaviertasten zugleich anschlägt.

Ein Material von Schällen, an dem wir fortwährend den Uebergang vom unmeßbaren zum meßbaren Ton beobachten können, bildet die menschliche Sprache; je mehr das mit dem Sprechen verbundene Geräusch beseitigt wird, je mehr sich das Schwankende der Betonung, etwa in der Leidenschaft, festigt, desto schöner und reiner gestaltet sich der bestimmte, meßbare Ton.

Nur eines wird auch der edle Gesangston, dem nichts Instrumentales an die Seite gestellt werden kann, nie ablegen: die Klangfarbe, die durch die Teilschwingungen der Obertöne hervorgebracht wird (s. 41 u. 42). Absolut rein wäre nur ein Ton von absolut einfacher Schwingung; eine Stimmgabel vor gleichgestimmter Resonanzröhre giebt eine annähernde Vorstellung vom absolut reinen Ton. Es zeigt sich aber, daß ein solcher zugleich völlig stumpf, weich, charakter- und ausdruckslos sein müßte, und wiederum stehen wir in Bewunderung vor den Gesetzen der Natur, die an die Teilschwingungen den mannigfaltigsten Reichtum ausdrucksvoller Klangfarben gebunden hat.

244. Ausbreitung des Schalls. Da der Schall nach jeder Richtung und bei gleicher Entfernung überall gleich stark gehört wird, so folgt, daß er sich kugelschalenförmig verbreitet, wobei die Schallquelle stets den Mittelpunkt einnimmt.

Die Intensität der Bewegung, oder die Amplitude der Schwingungen vermindert sich im Verhältnisse der größeren Masse, die sie durchschreitet; nun steht die Kugelfläche im quadratischen Verhältnisse zu ihrem Durchmesser, woraus folgt, daß die Stärke des Schalls im quadratischen Verhältnisse zur Entfernung vom Ausgangspunkt abnimmt.

Weiter trägt zur verminderten subjektiven Wahrnehmung des Schalls bei, daß unser Ohr z. B. bei 1 m Entfernung nur den 12568. Teil des Schallquantums auffaßt; ferner, daß die Luft zu den schlechtesten Schalleitern gehört. Würde unser Ohr von allen Schallwellen berührt und

Digitized by Google

eilten diese gar mit unverminderter Stärke durch den Raum, so wären wir in kürzester Frist taub.

245. Verstärkung des Schalls. Um den Schall wo nötig zu verstärken, hat uns die Natur mannigfache Mittel zur Verfügung gestellt.

Abgesehen von der Selbstverständlichkeit, daß wir uns der Schallquelle nähern oder sie uns nahebringen, können wir durch Vergrößerung der Gehörsfläche (Hand am Ohr, Hörrohr) oder durch Verhinderung der seitlichen Ausweichung der Schallstrahlen den Eindruck vervielfältigen (Leitungsrohr, Sprachrohr, z. B. auf Schiffen). Eine Schwächung des Eindrucks findet statt bei abgewandtem Ohr oder im sogenannten „Schallschatten" hinter Pfeilern.

Das wichtigste Mittel aber, den Schall ungeschwächt zu erhalten, ist die Zuführung durch *besser leitende Medien als die Luft*. Hierauf beruht das unentbehrlich gewordene Telefon. Edisons Phonograph, der den eingeleiteten Schall jahrelang bewahrt und alsdann wie ursprünglich wiedergiebt, ist gleichsam ein Schallleiter durch die Zeit, wie das Telefon durch den Raum.

246. Schallstärke und Tonhöhe. Objektiv genommen hängt die Stärke des Schalls von der Amplitude der Schwingungen ab, indem die größere Exkursion die Energie der Verdichtungen und Verdünnungen der Schallsphären steigert; die Schwingungszahl aber und damit die Tonhöhe ist von der Stärke der Impulse unabhängig. Wenn eine sehr starke angerissene Saite im ersten Augenblick einen tieferen Ton giebt, so ist dies keine Ausnahme von diesem Gesetz, sondern dadurch zu erklären, daß die Grenze der isochronen Amplitude überschritten wurde. Luftsäulen werden nur scheinbar durch stärkeres Blasen höher im Ton; in Wirklichkeit haben sich die Druckimpulse zu Schwingungen von entsprechend höherer Zahl, nicht größerer Amplitude verdichtet, um den höheren Ton zu bilden.

247. Resonanz. Eine Klasse sonst tonärmster Schallquellen, die niemals eine Rolle in der Musik spielen könnten, wird schallkräftig gemacht durch Resonanz, und zwar mit dem Erfolg, daß sie nun in Bezug auf Wichtigkeit an erste Stelle rücken; es sind dies die Saiten (und alle der Fadenform sich nähernden Schallkörper). Die vier Saiten der Violine werden erst durch Uebertragung ihrer Schwingungen auf den Kasten, der bekanntermaßen die Hauptsache ist, klangergiebig, klangschön. Nun besitzt der mitschwingende Körper selbst wieder seinen *Eigenton* und man versteht unter Resonanz im eigentlichen und engsten Sinn das Antworten des Eigentons eines Körpers auf die entsprechende Schwingungszahl eines andern.

Es ist klar, daß diese Art von Resonanz viel stärker ist, als das Mitschwingen, das jeden beliebigen Ton wiedergiebt und nur eine Revibration heißen sollte. Aus *Mitschwingen* und *Mittönen* entsteht natürlich die größte Schallverstärkung. Wollte man aber beim Bau von Streichinstrumenten für jeden Ton eine Eigenresonanz herstellen, so würden sie ganz monströs ausfallen! Die praktische Hauptaufgabe ist Uebertragung der Schwingungserschütterungen der Saiten auf möglichst große mitschwingende Flächen. Resonanzbedürftig sind außer Saiten: Membranen, Stäbe und Zungen. Wo dagegen die tönende Luftsäule das Prinzip ist, fallen Ton- und Resonanzkörper zusammen.

Einfache Gesetze für die Resonanz sind noch nicht gefunden. Die Erfahrung lehrt, daß die Resonanzflächen sich dem tiefsten Ton anpassen müssen; die Resonanzplatte

Digitized by Google

soll möglichste Elastizität und zugleich die nötige Widerstandsfähigkeit gegen die teilweise enorme Saitenspannung haben.

248. Spannungen. Diese Spannung selbst hat den gleichen Zweck wie die Resonanz: Verstärkung der Schallkraft. Nehme ich eine Saite doppelt so lang und belaste sie zugleich durch vervierfachtes spannendes Gewicht, so bleibt sie in der Tonhöhe gleich, verstärkt aber durch Erregung doppelt so großer Luftmassen und indem diese Erregung mit größerer Energie vor sich geht, den Schall ganz bedeutend.

Durch fortgesetzte Erhöhung der Spannungen hat man im Klavierbau eine riesige Vermehrung der Schallkraft erzielt.

249. Reflexion. Endlich ist noch eine Art von Schallverstärker anzuführen, die praktisch von der größten, leider bis jetzt zugleich unangenehmsten Wichtigkeit ist: die Reflexion in geschlossenen Räumen. Musik im Freien klingt viel weniger stark als im Theater oder Konzertsaal, weil dort der Schall von keiner senkrechten Fläche zurückgeworfen zu werden pflegt. Bei der Reflexion des Schalls ist wie beim Licht Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel; aber mit dieser Erkenntnis ist die Gesetzmäßigkeit der Schallverstärkungen bei komplizierter Reflexion noch nicht gewonnen und es ist ein noch ungelöstes Problem der architektonischen Akustik (oft Akustik schlechtweg genannt), einen Raum so herzustellen, daß der Klang der Musik die größtmögliche Verstärkung erhält. Fast alle Schallwellen, die im Geschlossenen unser Ohr berühren, sind reflektierte; aber man hat noch keine Gesetze für die formale Gestaltung oder materielle Beschaffenheit der reflektierenden Flächen, sondern ist nur auf allgemeinste Erfahrungen angewiesen, die indessen nicht einmal vor schlimmen Mißerfolgen schützen. Wo ein Theater oder Konzertsaal „akustisch“ ist, da hat ein günstiger Zufall, nicht die Berechnung obgewaltet.

Es scheint, daß der Lösung des Problems vorderhand nur auf dem Wege praktischer Erfahrung beizukommen ist. Als ein wichtiger Beitrag zu dieser Lösungsart gilt Richard Wagners Festspielhaus in Bayreuth, dessen akustische Wohlverhältnisse anerkanntermaßen unerreicht sind.

250. Echo. Schallgeschwindigkeit. Dem Nachhall in Sälen, der unentbehrlich ist für die Tragkraft des Schalls, aber auch gefährlich für sie werden kann, entspricht im Freien die Erscheinung des Echos. Man kann aus seiner zeitlichen Entfernung die räumliche der reflektierenden Wand berechnen. Hierbei muß man die Geschwindigkeit des Schalls kennen. Sie beträgt in der Luft bei 0° C rund 330 m in der Sekunde. Bei jedem Wärmegrad nimmt die Geschwindigkeit um 0,6 m zu. Aus der Division der Schwingungszahl in die Geschwindigkeitszahl kann die Wellenlänge eines Tones berechnet werden; so findet man für a' mit 870 Schwingungen 39,3 cm Wellenlänge, also wird eine offene Röhre von 393 mm (vorbehältlich einer kleinen Korrektion) das Normal-a geben.

Während nun Temperatur und Schallgeschwindigkeit und andrerseits Schwingungszahl und Wellenlänge sich bedingen, hat auf die Tonhöhe des gegebenen Schalls die Temperatur des Fortpflanzungsmittels, die schnellere oder langsamere Verbreitung keinen Einfluß, was für die Praxis überaus wohlthätig ist. Wir werden sehen, daß allerdings auf Entstehung des Schalls die Temperatur großen Einfluß hat; bei gewissen Schall-

Digitized by Google

quellen wirkt die Wärme erhöhend auf den Ton. Aber die fortschreitenden Wellen nehmen durch alle Fortpflanzungsmedien in unveränderter Schwingungszahl ihren Weg. Was großen Veränderungen unterliegt, ist die Geschwindigkeit selber, die im dichteren Mittel größer wird, in Metall und Holz größer als in Wasser, in Wasser größer als in Luft. Die Zahlen sind folgende: in Eisen 17, Messing 11, in Tannenholz 10, in Flüssigkeiten 4 (Wasser) bis 6mal so schnell als in Luft. Durch die Luft aber pflanzt sich der Schall schneller in dünner als in dichter fort, weil sich hier das Verhältnis der gleichbleibenden Elastizität zur Dichtigkeit verändert, während es bei festen Körpern, wo die Dichtigkeit nahezu konstant ist, kaum und beim Wasser unerheblich wechselt. Die Luft aber verliert durch Wärme an Dichtigkeit und bleibt fast gleich elastisch, woraus sich erklärt, daß in dem S. 13 angeführten Verhältnis die Geschwindigkeit des Schalls mit der Temperatur wächst. Durch den luftleeren Raum pflanzt sich kein Schall fort. Die „Harmonie der Sphären" wird wohl nur ein schöner Traum bleiben. Der Aether trägt zwar die Wellen des Lichts entferntester Sterne, aber keinen Ton eines andern Weltkörpers zur Erde.

Die Geschwindigkeit des Schalls ist im Verhältnis zu der des Lichts (300000 km in der Sekunde) eine sehr kleine; viele alltägliche Erscheinungen veranschaulichen dies: das Aufblitzen einer entfernten Kanone kommt immer dem Schall zuvor. Die Soldaten eines ganzen Regiments können nicht gleichzeitig nach der Musik marschieren, weil die Töne zu den vorderen und hinteren Reihen nicht gleichzeitig gelangen.

251. Entstehung des Schalls. Ueberall, wo Massen sich bewegen, erfolgt Schall, gleichviel, welchem Aggregatzustand sie angehören. Der Stein, der auf Stein oder ins Wasser fällt, die Peitsche, die durch die Luft fährt, die Regentropfen, der Springbrunnen, die Feuerspritze, die Wirkungen eines Orkans zu Land oder zur See, die Luftstöße in einer Pfeife — Beispiele der verschiedensten Beschaffenheit sich bewegender und bewegter Massen.

Auch die Hantierung mit scheinbar tonlosesten Stoffen, wie Wachs, Wolle, Haar, Klebrigem, bringt Schalle hervor. Aus eigenem Antrieb tönt aber kein Körper: er antwortet nur auf einen Schlag oder Stoß, auf Reibung oder auf Zerrung. Dann erst tönt er. Genau genommen ist es aber keineswegs der Körper, welcher tönt, sondern die periodischen Luftstöße tönen, die der schwingende Körper hervorruft.

Ja, der Schall ist keineswegs an die Schwingung eines Körpers gebunden: die rotierende, nicht oszillierende Bewegung der sogenannten Scheiben- und Wassersirene, des Savartschen Zahnrads erzeugen Schall, lediglich durch periodische Stöße. An den Riesentönen eines Bucheinbandes kann sich jeder von Schällen überzeugen, denen nicht einmal eine Schwingungsbewegung der Körper zu Grund liegt. Luftstöße müssen aber jedesmal da sein; denn die Luft wird durch bewegte Körper erschüttert, sodaß sie sich in kürzesten Abständen verdichtet und verdünnt. Auch die Reibungstöne z. B. eines durch die Luft geschwungenen Lineals und die Explosionsschälle jeder Art lassen sich auf Luftstöße zurückführen. Immerhin kann auch die wissenschaftliche Betrachtung der Einfachheit wegen den Schall als unmittelbares Produkt des Körpers ansehen und von „tönenden Körpern" handeln.

Digitized by Google

252. Arten der Klangerzeugung elastischer Körper. Zu musikalischen Klängen bedarf es *elastischer Körper*, die ihrer Ruhelage entrissen, aus eigener Kraft wieder in dieselbe zurückzukehren bestrebt sind, wobei sie periodische meßbare Schwingungen vollführen. Zudem müssen die elastischen Körper eine für die Tonerzeugung günstige *Form* annehmen: dies ist der Fall, wenn eine oder zwei Dimensionen sehr klein sind, und besonders wenn die Länge überwiegt (bei Saiten, Stäben, Luftsäulen). Ihrer *Beschaffenheit* nach teilt man die tönenden Körper ein in solche, die durch Spannung elastisch werden — Saiten, Membranen; andere sind durch innere Steifigkeit oder Dichtigkeit elastisch, also nicht erst der Spannung bedürftig — Stäbe, Glocken, die Luftsäule. Die Arten der Klangerzeugung sind verschieden, auch in Bezug auf die einzelne Gattung von Körpern. Dem *Stoß* und der *Zerrung* folgt immer Abklingen, Verklingen des Tons. Damit der Ton fortklinge, muß er durch *Reibung* erregt sein. Jede Reibung geschieht periodisch und periodisch schwingt die erregte Schallquelle zurück: aus der Wechselwirkung zwischen Reibung und Schallbildung entsteht das für unsere Empfindung Ununterbrochene des Tons. Der Reibungston ist der wichtigste für die Musik, denn er gestattet dem seelischen Ausdruck viel reichere Aeußerung als der gestoßene oder gezupfte Ton, bei dem alles auf den einmaligen Anschlag oder Anstoß gestellt ist. Wie sich aber bei Reibungstönen aus dem Reibungsgeräusch die Primitivimpulse bilden, welche die zur Klangbildung erforderliche Periodizität von Luftstößen einleitet, ist noch nicht einheitlich aufgeklärt, am wenigsten bei Erregung von Luftsäulen mittels bandförmigen Luftstroms (Anblasen von Röhren: Flöten, Labialpfeifen, Signalpfeifen). Die Luftsäule ist jedenfalls der einzige musikalische Körper, dessen Klangbildung zum Prinzip die der Spannung entgegengesetzte Zusammendrückung hat, dessen Ton daher nur durch Reibung einzuleiten ist.

253. Natürliche Klangquellen. Die Musik hat für ihre Zwecke aus der unendlichen Mannigfaltigkeit natürlicher Klangquellen eine engbegrenzte Schar abgesondert und auch hinsichtlich der Art der Klangerzeugung nur wenige Möglichkeiten nachgeahmt. Alle in der Natur gegebenen Klänge und Schälle aufzuzählen und zu analysieren ist hier unmöglich. Nur einiger interessanter Klangquellen wollen wir noch gedenken, wenn sie auch die musikalische Praxis nicht benützt.

An einer früher geheimnisvollen Art von Klängen ist die *Wärme* beteiligt: wir erinnern an das Tönen der Memnonsäule, die Klänge der Fingalsgrotte. Sie sind hervorgebracht durch periodische Störungen und Wiederherstellungen des Gleichgewichts zwischen warmer und kalter Luft, die sich abwechselnd verdichtet und verdünnt. Wichtig für die Wissenschaft sind die Untersuchungen mit Flammen, die in Röhren tönen; die wichtigsten Gesetze der Akustik lassen sich dabei veranschaulichen. Zur Wärme als Tonerreger gesellt sich auch das *Licht* (intermittierende Beleuchtung der Lichtsirene), der *Magnetismus* und die *Elektrizität* (Töne in elektrischen Drähten u. a.).

254. Die menschliche Stimme. Gewissermaßen zu den natürlichen Klangquellen gehört die menschliche Stimme, die jedenfalls allen künstlichen Instrumenten gegenüber eine *Ausnahmestellung* einnimmt,

und zwar schon dadurch, daß ihr Apparat unbewußt funktioniert. Dieser selbst kann weder zu den Blasinstrumenten mit kesselartigem Mundstück, noch zu den Zungen gerechnet werden. Die Tonhöhe wird ja vom Bläser erst durchs Klangrohr gewonnen, während die Schwingungszahl der Stimmbänder selbst die Tonhöhe erzeugt, daher die Schwingungen der Lippen einen ungleich größeren Tonumfang als die der Stimmbänder darstellen können. Und künstliche, membranöse Zungen sind überhaupt bei keinem Instrumente verwendbar. Das Prinzip der Tonerzeugung bilden nun allerdings bei der Stimme periodische Luftstöße wie bei Lippen- und Zungenpfeifen oder Blasinstrumenten.

Um Luftstöße zu erzeugen, muß der aus den Lungen hervordringende Strom verdichteter Luft periodisch unterbrochen werden. Das ist die Aufgabe der Stimmbänder, die dem Luftstrome das Austreten abwechselnd gestatten und verwehren. Auch beim Einatmen sind Töne produzierbar, die jedoch mangels Resonanz der Mund-, Rachen- und Nasenhöhle erstickt klingen. Der Umfang der Stimme wird mittels zweierlei Veränderungen bewirkt: die Stimmbänder ändern ihre Stellung und ihre Spannung, und zwar die Stellung immer erst dann, wenn die Spannung keine brauchbaren Tonhöhen mehr erzielt. Es ist ähnlich wie bei einer Saite, deren Tonhöhe durch Spannung nur bis zu einer gewissen Grenze getrieben, von da aber durch Kürzung gesteigert wird.

Je nach den weiteren oder engeren Stellungen der Stimmbänder unterscheidet man ein tiefes, mittleres und hohes Register, bei den höchsten Tönen kommt als Neues die Herabsenkung der falschen Stimmbänder ins Spiel, wodurch vollends die Stimmbandmasse bis auf einen winzigen Rest von der Beteiligung an den Schwingungen ausgeschlossen wird. Man nennt den Uebergang von einer Stellung der Stimmbänder in die andere Registerwechsel. Der Stimmklang wird jedesmal ein anderer und die hohen Töne eines Registers, die durch Spannung (zwischen Grund- und Schildknorpel) entstehen, klingen vor gesangstechnischer Ausbildung der Stimme mühevoller als die tiefen des nächsten Registers.

Trotz des individuell unendlich abgestuften Klangcharakters giebt sich die menschliche Stimme durch die Vokale, ohne deren Geleite kein Ton den Mund des Menschen verlassen kann, als solche unzweideutig kund. Wir bringen die Vokale durch verschiedene Gestaltung des Mundraumes hervor; jeder Hohlraum hat seinen Eigenton, woraus folgt, daß die Vokale ihre Eigentöne haben (nach König u o a e i = b^0 bis b^4, nach Helmholtz andere). Die Resonanz z. B. des Vokaltons A begünstigt am stärksten dis, fis, b, weniger c, d, f, a, noch weniger cis, e, g, h, am wenigsten gis; es ist dies immerhin interessant auch für Gesangskomponisten. Die charakteristische Verschiedenheit der Vokalklänge ist optisch darstellbar durch Projizierung der tönenden Flammen, in die man Vokale hineinsingt.

255. Die Saite. Ihr Tongebiet und ihre Gesetze. Die Saite ist nicht bloß praktisch, sondern auch wissenschaftlich das fruchtbarste Tonerzeugungsmittel; von der einen Saite des Monochords nahm alle musikalische Erkenntnis ihren Anfang. Auf einer einzigen Saite ist das ganze Tongebiet darstellbar, was mit keinem andern Körper möglich ist. 32 einfache

Digitized by Google

Schwingungen gaben das Subcontra C an, unterhalb dessen sich die Töne kaum mehr musikalisch bestimmen lassen. Da auf der Orgel die unterste Oktave durch 32 Fuß lange Pfeifen vertreten ist, redet man auch vom 32füßigen C, D, E, und bei entsprechend aufsteigenden Oktaven vom 16-, 8-, 4füßigen. Die obere Grenze der musikalisch unterscheidbaren Töne ist mit $c^6 = 16384$ Schwingungen genügend hoch gegriffen. Die Orgel umfaßt über 9 Oktaven (Subcontra C″—H″, Contra C′—H′, große Oktave c_0—h_0 oder C—H, kleine c^0—h^0 oder c—h, ein- bis fünf gestrichenes c) u. s. w. Die Grenze der Tonwahrnehmung überhaupt reicht nach Savart bis 96000 Schwingungen.

Daß eine Saite von verschiedener Länge verschiedene Töne giebt und zwar in bestimmten Verhältnissen (die wichtigsten: Oktave 1:2, Quinte 2:3) entdeckte schon Pythagoras. Erst Mersenne wies dann im 17. Jahrhundert die Schwingungszahl als das Bestimmende der Tonhöhe nach. Hat man die Schwingungszahl eines Tones gefunden, so lassen sich durch Verhältnisrechnung diejenigen aller weiteren Töne erkennen. Für die Saiten gelten nun in Betreff der Schwingungszahlen folgende Gesetze. 1) Die Längen der Saiten verhalten sich umgekehrt wie die Schwingungszahlen. 2) Die Spannungen (Belastungen) müssen im geraden quadratischen Verhältnis zu den Schwingungszahlen wachsen. Mit diesen beiden Gesetzen ließe sich in der Praxis nicht viel anfangen. Erst zwei andere Gesetze machen möglich, daß man eine Violine oder ein Klavier bauen kann. 3) Die Schwingungszahl ändert sich nämlich auch umgekehrt mit der Dicke der Saite und 4) die leichtere Saite schwingt schneller als die schwerere und zwar im umgekehrten Verhältnisse zur Quadratwurzel des Gewichtes dieser Saite (also Messing, das 4mal so leicht als Platin ist, 2mal so schnell). Wollte man etwa für die Violine nur gleich dicke und gleich gespannte Saiten wählen, so müßte z. B. die G-Saite ums $3\frac{1}{2}$-fache der E-Saite verlängert werden; in Vergrößerung der Dicke hat man ein bequemes Mittel, die Schwingungszahl zu verlangsamen. Reicht dies auch nicht mehr, so schreitet man zur Gewichtserhöhung der Saite und überspannt sie mit Kupferdraht, beim Klavier auch mit solchem aus Messing oder Eisen.

256. Teiltöne. Versuchen wir die Schwingungszahl anstatt durch Verkürzung der Saite durch Zerlegung der Schwingungen der ganzen Saite zu erhöhen, so ergeben sich folgende Töne: nehmen wir $c_0 = 1$, so ist $\frac{1}{2}$ Länge $= c^0$, $\frac{1}{3} = g^0$, $\frac{1}{4} = c^1$, $\frac{1}{5} = e^1$, $\frac{1}{6} = g^1$, $\frac{1}{7} = b^1$, $\frac{1}{8} = c^2$, $\frac{1}{9} = d^2$ u. s. w. Dem Violinspieler sind diese Teiltöne, die von den Partialschwingungen der Saiten herrühren, als Flageolettöne bekannt. Er bringt sie hervor, indem er den Finger leicht auf den Teilpunkt der Saite setzt, der dem gewünschten Ton nach obigem Schema entspricht. Man kann die natürliche Saitenteilung soweit fortsetzen als man will, immer wird der nächst höhere, auf diese Art hervorgerufene Ton einen „Schwingungsknoten“ und einen „Bauch“ mehr haben (siehe das über die Wellenbewegung Gesagte); die einzelnen Abteilungen der schwingenden Saiten sind unter sich immer gleich.

Die Schwingungszahlen der Teiltöne befolgen das Gesetz der natürlichen Zahlen, der zweite Teilton schwingt doppelt, der dritte dreimal so rasch u. s. w. als der Grundton, ein überaus

Digitized by Google

merkwürdiges Naturgesetz. (Ist die Anzahl der Teiltöne, Grundton als ersten gerechnet = m, so sind die Knoten = m—1, die Bäuche ebenfalls = m und die Schwingungszahlen = m N.) Saiten und auch die Luftsäulen begünstigen in dem Maße, als deren Länge ihren Querschnitt übertrifft, die Bildung höherer Obertöne, jedoch stets auf Kosten der Stärke und Klangfülle des Grundtons und seiner nächsten Obertöne. Ueberhaupt können kürzere Körper schwerer zum Tönen gebracht werden.

257. **Gleichzeitigkeit der Obertöne.** Die Teiltöne oder Obertöne einer Saite sind aber nicht bloß einzeln der Reihe nach zu entlocken, sondern ertönen insgesamt gleichzeitig mit dem Grundton und zwar ganz von selbst. Das gleichzeitige Beisammensein verschieden rascher Schwingungen kann sich unsere Vorstellungskraft nur schwer ausdenken; dazu kommt, daß die äußeren Formen der Schwingungen je nach der Art der Erregung und der Erregungsquelle die größte Mannigfaltigkeit aufweisen.

Wir stehen vor solchen Thatsachen mit staunender Verwunderung, besonders wenn wir bedenken, daß in allen wie immer hervorgebrachten oder gearteten musikalischen Klängen Obertöne enthalten sind, die nur auf künstlichem Weg beseitigt werden können.

Von dem Vorhandensein der Obertöne überzeugen folgende Versuche am Klavier: Hebt man den Dämpfer eines tieferen Saitenchors z. B. von C und schlägt kurz und kräftig die den Obertönen entsprechenden Tasten c^0 g^0 c^1 e^1 g^1 b^1 c^2 d^2 an (einzeln oder zugleich), so klingen diese Töne auch bei aufgelassenen Tasten fort; sie hören auf, sobald der C-Dämpfer wieder niederfällt. Oder hält man die Tasten der Obertöne niedergedrückt, ohne daß ein Ton entsteht, und schlägt C kurz und kräftig an, so werden sie deutlich vernehmbar sein, nur c^2 und d^2 fehlen. Und das hat folgenden Grund.

258. **Angriffsstelle der Saite.** Wird eine Saite genau in der Mitte zum Klang erregt, so erstickt jeder Oberton, der seinen Knoten in der Mitte hat. Von großer Wichtigkeit ist also der Angriffspunkt. Er muß die ungehemmte Entwicklung einer möglichst vollständigen Reihe harmonischer Obertöne begünstigen, sonst erscheint der Klang statt gesättigt hohl, näselnd; das Angreifen nächst dem Ende bewirkt einen scharfen, klimpernden Ton. Die Klaviersaiten C werden vom Hammer an der Stelle getroffen, wo c^2 und d^2 ihre Schwingungsknoten haben; daher das Fehlen dieser Obertöne. Die richtige Angriffsstelle der Saite ist für den Klavierbauer ein entscheidendes Problem; die andern Saiteninstrumente überlassen dem Spieler die Wahl der Erregungsstelle.

Er wird finden, daß er die Klangfarbe wechselvoll gestalten kann, je nach den Punkten, an denen er die Saite zum Tönen bringt, ebenso aber auch je nach der Art der Erregung.

259. **Klangfarbe.** Die Aufklärung aller dieser Erscheinungen hat Helmholtz mit dem Nachweis geliefert, daß die Klangfarbe jedes Tons abhängt von der größeren oder geringeren Zahl der den Grundton begleitenden Obertöne. Es ist dies eine großartige Entdeckung, die mit einem Schlag ein großes Gebiet der Forschung aufhellt. Der gleich hohe Ton derselben Schwingungszahl, auf Geige, Flöte, Trompete, Orgelpfeife erklingend, ist nach der Klangfarbe genau unterscheidbar, weil jedesmal die Zahl, Höhe und Stärke der gleichzeitigen Obertöne eine andere ist.

Digitized by Google

Einfache, reine Klänge ohne Obertöne erzielt man durch kugelförmige Resonatoren; bei Klangkörpern, deren Formen das Auftreten von Obertönen begünstigen, weckt man den Eigenton ihres Luftraumes durch einen zweiten gleichgestimmten Körper (z. B. eine Stimmgabel), dessen Obertöne mit denen des resonierenden nicht zusammenfallen. Weite, gedeckte Pfeifen, bauchige Flaschen, der Brummkreisel u. s. f. geben auch obertonlose Klänge, leider durch Begleitungsgeräusche getrübt. Die Flageolettöne der Saiten, Kopftöne weicher Sopranstimmen, schwache Flötentöne und unter den Vokalen das U zählen auch zu den annähernd reinen Tönen. Klänge, die außer dem Grundton keine oder nur schwache Obertöne haben, sind weich und kräftig, in der Höhe hell, in der Tiefe dumpf. Von niederen Obertönen in mäßiger Stärke begleitete Klänge, z. B. die des Waldhornes, sind voll, weich, wohllautend. Klänge mit vielen hohen Obertönen (Saiten, Blechinstrumente) sind eindringlich, durchdringend, scharf. Der Grad ihrer Stärke bedingt die verschiedenen Nuancen zwischen kräftig, durchdringend, schmetternd. Klänge mit ungeradzahligen Obertönen (gedeckte Pfeifen, Klarinette) sind hohl, nasal. Je schwächer der Grundton gegenüber den Obertönen, um so leerer wird der Klang (z. B. Gemshornstimme der Orgel). Ueberträfen die Teiltöne den Grundton an Stärke und Deutlichkeit, so gäbe es keinen Klang, keine Klangfarbe, sondern einen Akkord. Eine Klangfarbe besteht nur, solange als die Obertöne neben dem Grundtone undeutlich vernommen werden. Der Einfluß des Materials der tönenden Körper auf die Klangfarbe ist noch nicht genügend erforscht. Die charakteristischen Begleitungsgeräusche der Klänge, aus denen man früher die Entstehung der Klangfarbe herleitete, ist für die Kennzeichnung entbehrlich: man hört die Klangfarbe unverändert aus einer Entfernung, welche die Geräusche unvernehmbar macht.

260. **Die Luftsäule und ihre Gesetze.** Die schwingende Luftsäule ist das tönende Prinzip der Orgelpfeifen und Blasinstrumente. Weder die Form, noch das Material der Wandung, wenn sie nur starr und glatt ist, übt Einfluß auf die Bildung der Tonhöhe der stehenden Tonwelle. Dagegen kommt es wesentlich an auf das Verhältnis zwischen Weite und Länge der Wände; die Länge der Luftsäule muß mindestens das 12fache ihres Querdurchschnittes betragen, wenn sich wie bei Saiten die Schwingungszahlen umgekehrt wie die Längen verhalten sollen. Doch liegt das Verhältnis zwischen Länge und Schwingungszahl bei Luftsäulen nicht so einfach wie bei Saiten, einmal weil jene nicht so fest abgrenzbar sind, vielmehr ihre Schwingungen ein Stück über die Enden der Röhre hinaustragen; deshalb berechnet man beim Bau von Orgelpfeifen „reduzierte Längen" vertieft durch „Stopfen" der Horntöne deren Klang.

Zweitens ändert sich bei Verkürzung der Röhre das Verhältnis der Weite und Länge, so daß man durch Teilung der Röhre keine reine Oktave erhält. Dieser Umstand macht die Ventilinstrumente der Blechbläser so gefährlich für die Tonreinheit. Die einzig mögliche Schwingungsart ist bei Luftsäulen die Längsschwingung. Bei offnen Röhren liegt, wenn sie ihren Grundton geben, merkwür-

Digitized by Google

digerweise eine Knotenfläche in der Mitte; bei gedeckten Röhren bildet der Verschluß die Knotenfläche. Die Bäuche haben gleiche Dichtigkeit der Luftmassen wie die äußere Luft; anders die Knoten, welche Druckmaxima darstellen. Bewirkt man daher eine Oeffnung anstelle der Knoten, so wird der Bestand der Schwingungen gestört und man erhält den Teilton nach den Gesetzen, die wir bei den Saiten fanden. Wird die mittlere Knotenfläche geöffnet, so erhält man ungefähr die höhere Oktave u. s. w. Die Stellen der Tonlöcher und Klappen der Blasinstrumente und deren Applikatur fußen auf diesem Verhalten der Luftsäule.

Die durch die Knoten markierten Teilschwingungen, die theoretisch ebenso hoch hinaufgehen wie bei Saiten, finden nur in engen Grenzen musikalisch-praktische Verwertung. Bei der Orgel ist jede Pfeife überhaupt nur auf einen Ton gestimmt. Die Blasinstrumente, von denen jedes in einer Röhre eine Anzahl von Tönen produzieren muß, haben nur wenige Oktaven Umfang. Je enger die Röhre, desto leichter kommen die Obertöne. Noch sei bemerkt, daß in gedeckten Röhren nur ungeradezahlige Obertöne entstehen können, während in offenen Röhren sowohl die geradezahligen als die ungeradezahligen vorkommen.

261. Klangerzeugung in der Luftsäule. Eingeleitet wird die Schwingung der Luftsäule durch Luftdruck, der eine Reihe von Verdichtungen und Verdünnungen der im Hohlraum zusammengepreßten Luft bewirkt; hört der Druck auf, so gelangen die Luftteilchen sofort zur Ruhe und der Ton erlischt, im Gegensatz zu transversal schwingenden Tonquellen, die eine Zeitlang weiter tönen. Die Druckimpulse müssen ebenso rasch aufeinander folgen, wie die Schwingungen des hervorzurufenden Tones. Die Art des Anblasens und der Vorrichtungen dazu sind fast bei jedem Instrument verschieden. Bei Labialpfeifen und bei den Flöten muß der Luftstrom erst an einer Schneide branden, um die Schwingungen im Hohlraum einzuleiten; ein in Richtung zur Axe hineingesandter Luftstrom würde keinen Ton wecken.

262. Zungen. Wenn bei diesen Körpern der bandförmige Luftstrom selbst eine Art stabförmiger „Zunge" bildet, so werden andere Instrumente durch materielle Zungen aus Metall, Holz oder membranösen Gebilden angeblasen.

Durchschwingende oder durchschlagende Zungen sind solche, die frei, ohne Hemmung schwingen können, aufschlagende, die bei jeder Schwingung gegen einen festen Gegenstand anprellen, der beweglich oder unbeweglich sein kann. In den metallenen Zungenpfeifen der Orgel finden beide Arten Anwendung; ist Harmonium die durchschlagende aus Metall, bei Klarinett, Oboe und Fagott die aufschlagende (bei Oboe und Fagott eine Doppelzunge) aus Holz, bei den Blechblasinstrumenten sind es menschliche Lippen, bei der Stimme die Stimmbänder des Kehlkopfes, welche die schwingende Doppelzunge bilden — immer hat die Zunge die Aufgabe, durch abwechselnde Stöße Verdichtungs- und Verdünnungswellen zu veranlassen. Ein wichtiger Unterschied ist aber der, daß die Luftzunge (nicht die Luftsäule) des Resonanzrohres bedarf, während materielle Zungen unter Umständen dieses Mittel entbehren können. Als selbständig tönende Körper betrachtet, gehören die Zungen zu den Staben.

263. Stäbe. Wird ein kurzes Bruchstück einer Saite ohne Spannung zum Tönen gebracht, vermöge

Digitized by Google

seiner eigenen Steifigkeit, so ist der Draht zum Stabe geworden, der an einem Ende befestigt oder ganz frei eine neue Tonquelle bildet. Das akustische Verhalten von Stäben ist dadurch interessant, daß die Intervallfolge ihrer Obertöne eine andere ist als bei Saiten und Luftsäulen. Stäbe geben nie harmonische Obertöne. Die harmonischen Obertöne einer Stimmgabel sind nicht Partialtöne des schwingenden Körpers selbst, sondern direkte Folge der Lufterregung (Lufttöne, siehe Kombinationstöne). Die Tonhöhe der Stäbe wächst mit der Dichtigkeit, Dicke und Elastizität des Stoffes; die Schwingungszahlen nehmen im umgekehrten Verhältnis zu den Quadraten der Länge zu. Transversal schwingende gerade Stäbe finden in der Musik bloß bei einseitiger Befestigung, als Zunge, Verwertung (Rohrwerke in Orgeln, Harmonium, Zungen bei Oboe, Klarinette, Fagott; auch sogenannte Spielwerke). Das Harmonium ist der Orgel und dem Klavier gegenüber nur deshalb im Nachteil, weil die freie Zunge hohe und unharmonische Obertöne bildet und deshalb eine Klangquelle niederer Ordnung ist. Transversalschwingungen gekrümmter Stäbe kann man an der Stimmgabel beobachten. Mit zunehmender Biegung eines Stabes rücken die Schwingungsknoten immer näher zur Mitte und der Ton wird tiefer; bringt man in die Mitte der Biegung einen Stiel, so überträgt dieser die Vibrationen der Gabel auf größere mitschwingende Flächen. Da der Stiel erst bei jeder zweiten Schwingung der Zinken einmal auf die Unterlage stößt, so muß der Unterton einer Oktave entstehen; wenn jeder dritte, vierte u. s. w. Stoß zur Geltung kommt, erhält man die verkehrte Reihe der Obertöne als Untertöne. Werden Stäbe in Form von offenen Dreiecken (Triangeln) und mit einem Metallstift zum Tönen gebracht, so haben die unharmonischen Obertöne so enge Lagen und bedeutende Kraft, daß eine bestimmte Tonhöhe nicht mehr erkennbar ist.

Die Longitudinalschwingungen von Stäben, deren enge Obertonreihe None, Quarte, Sekunde u. s. w. bilden, haben ihres unangenehmen Klanges wegen außer für die Wissenschaft keine Bedeutung. Torsionstöne, die gegenüber Longitudinaltönen ziemlich tiefer sind, eignen sich noch weniger zu musikalischen Zwecken; bei Saiten veranschaulicht man sich diese Schwingungsart durch Aufzwirbeln und Loslassen.

264. Platten. Mit schwingenden Platten (in der Musik Becken, Tamtam) sind wissenschaftliche Experimente mannigfachster Art ausführbar. Nur den Tönen runder Scheiben (bei zentraler Befestigung) hat man bis jetzt das Zahlengesetz der natürlich unharmonischen Intervallfolge der Obertöne abgelauscht. Halb so große Platten klingen eine Oktave höher, ebenso erhöht Verdoppelung der Dicke den Ton um eine Oktave. Das Interessanteste ist die Beobachtung des Verhaltens von aufgestreutem Sand auf quadratischen Platten, der von den vibrierenden Partien abgeworfen wird, auf den Knotenlinien aber liegen bleibt und die nach ihrem Entdecker sogenannten Chladnyschen Klangfiguren bildet; alle solche Linien gehören gekrümmten Systemen an, die sich nie schneiden. Unter den krummen Flächen ist die Glocke die wichtigste; ihre Tonfolge entspricht im allgemeinen den Quadraten von 2, 3, 4 u. s. w. (von C ausgehend: $c^0\ d^1\ c^2\ gis^2\ d^3$).

265. Membranen. Lassen wir eine Platte immer dünner werden,

Digitized by Google

bis sie die Steifigkeit einbüßt und über einen Rahmen gespannt werden muß, um wieder elastisch zu werden, so haben wir eine Membrane. Für Schlaginstrumente werden nur gegerbte tierische Felle als Membrane verwendet (Trommel, Pauke, Tamburin). Für wissenschaftliche Untersuchungen wählt man zarte Membranen und behandelt sie anders als durch Schlag, nämlich durch Zerrung, um die Eigentöne hervorzurufen; ferner bewirkt man die Uebertragung der Schwingungen fremder, tönender Körper, welche Erregungsart beim Hören stattfindet. Richtet man auf die Membranen Ströme verdichteter Luft, so ahmt man den Vorgang beim Singen und Sprechen nach. Die Obertöne bei Membranen bilden in allen Fällen eine unharmonische Folge.

266. Das Ohr (Fig. 1). Ehe wir nun die musikalischen Klänge weiter analysieren, betrachten wir, da diese Analyse in wachsendem Maße die subjektive Seite der Klangempfindung zu betonen hat (Konsonanz, Dissonanz), jenes Organ, das unserem Bewußtsein den Schall überhaupt vermittelt: das Ohr.

Seine anatomische Beschaffenheit, die sehr kompliziert ist, soll nur in den Hauptumrissen beschrieben sein. Das äußere Ohr besteht aus der Ohrmuschel (M) und dem Gehörgang (G), der durch das ovalförmige Trommelfell (T), eine dünne, elastische Membrane (von 40—50 □ mm), schräg abgeschlossen wird. Dahinter befindet sich das mittlere Ohr, ein länglicher Hohlraum des Schläfenbeins, die Trommel- oder Paukenhöhle (Th), worin die drei eng miteinander verbundenen Gehörknöchelchen Hammer (H), Ambos (A) und Steigbügel (St) liegen.

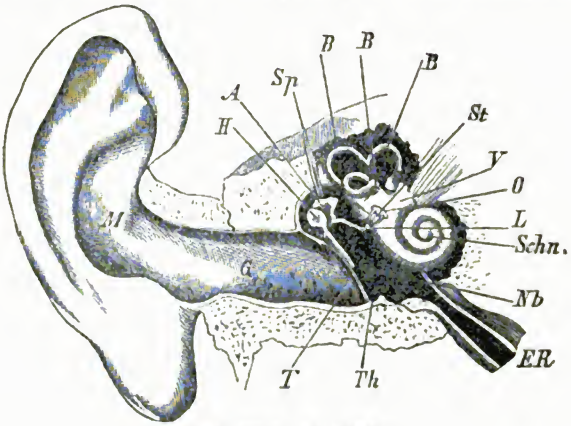
Der Hammer bewirkt eine Spannung des Trommelfells einwärts, und zwar durch den Muskel Sp.; der nach innen gezogene Punkt heißt Nabel (NB). Die innere Wand der Paukenhöhle hat zwei Oeffnungen, das ovale und das runde Fenster, die häutig verschlossen sind. Das ovale Fenster (O), wird vom frei beweglichen, lose angewachsenen Steigbügel mehr oder weniger gedrückt. Das runde Fenster liegt unterhalb des ovalen (auf der Figur nicht sichtbar). Völlig offen ist die Paukenhöhle nur da, wo sie sich in die Ohrtrompete oder Eustachische Röhre (ER) fortsetzt; letztere leitet zur Rachenhöhle, gleicht die Luft der Paukenhöhle mit der äußeren aus und verhindert einseitige Spannungen des Trommelfells (am erfolgreichsten, wenn der Mund geöffnet ist). Der innerste und wichtigste Teil des Ohrs ist das seiner zahllosen Windungen wegen sogenannte Labyrinth (L), schräg zum Gehörgang stehend; in dieses führen jene Fensterchen, und zwar das ovale in den Vorhof (V), das andere in die zu unterst liegende Schnecke (Schn).

Am entgegengesetzten Teil des Labyrinths krümmen sich C förmig drei Kanäle, die Bogengänge (B,B,B). Die Schnecke aber, die in $2^1/_2$ Windungen ansteigt, birgt als geheimnisvollsten Teil eine ebenfalls spiralförmig gewundene Spiralplatte, wodurch sie in zwei Gänge oder Treppen geteilt wird. Dieses knöcherne Spiralblatt reicht aber nicht bis zur gegenüberstehenden Wand des Schneckengangs, sondern spaltet sich in zwei Membranen, von denen die eine, die Grundmembrane, jene Gebilde und elastischen Stäbchen trägt, die das Cortische Organ heißen. Dem Gehirn vermittelt die Schallempfindung der im Labyrinth endigende Gehörnerv.

267. Das Gehör. Ueber die Funktionen aller dieser Teile ist man sich noch nicht vollständig klar. Das äußere Ohr dient zur

Digitized by Google

Aufnahme des Schalls, der dem Trommelfell von der Ohrmuschel und dem Gehörgang schon in mannigfach verstärkender Brechung zugeführt wird. Das Trommelfell, die vollkommenste Membrane, schwingt mit allen Tönen im Einklang. Klar ist auch die molekuläre Fortpflanzung des Schalls durch die Gehörknöchelchen bis zum ovalen Fenster des Labyrinths. Das runde Fenster kann nur in geringstem Maße der Uebertragung des Schalls an das



Das Innere des Ohres.

Labyrinth dienen; dafür dient es als Schutzapparat gegen allzu starke Stöße, indem es der Wassermasse des Labyrinths ein momentanes Ausweichen gestattet. Merkwürdig ist, daß so ziemlich der ganze Apparat vor den Fenstermembranen zerstört sein kann, ohne das Gehör ernstlich zu gefährden. Selbst die Bogengänge des Labyrinths scheinen für die Schallempfindung entbehrlich zu sein. Der Sitz derselben ist wohl die Schnecke; das Cortische Organ hielt Helmholtz früher für eine Sammlung resonierender Körper, von denen jeder auf eine im Bereich der Hörgrenzen vorkommende Schwingungszahl reagiere. Die gleichen Eigenschaften schrieb er später der Grundmembrane selbst zu. Das Cortische Organ hält man nun für einen Dämpfungsapparat. Doch liegen diese Fragen noch offen. Was die Theorie der Schallempfindung anlangt, so führt Helmholtz die Erscheinungen des Hörens auf solche des Mitschwingens zurück; das Ohr zerlegt jeden zusammengesetzten Klang in seine Bestandteile und empfindet vermittelst verschiedener Nervenfasern jeden derselben getrennt; die einheitliche Auffassung der Klangfarbe wäre also einer wiederum zusammensetzenden Thätigkeit des Ohres zuzuschreiben. Der Wahrnehmungsprozeß selber ist wie beim Sehen ein in letzter Hinsicht psychologischer Vorgang, ein ‚Urphänomen', das nicht weiter analysierbar ist.

268. Subjektive Akustik. — Interferenz. Wir wenden uns nun dem Hauptproblem der subjektiven Akustik zu, nämlich der Konsonanz und Dissonanz und werden es im folgenden immer mit zwei Klängen oder Tönen zu thun haben,

Digitized by Google

nachdem wir zuvor nur die physikalischen Grundlagen des einzelnen Klangs oder Tons betrachteten.

Warum empfindet unser Ohr gewisse Intervalle der Musik als wohl-, andere als übellautend? Um auf diese Frage die aufschließende Antwort zu geben, ist es nötig, noch einmal etwas weiter auszuholen und auf die Wellenlehre zurückzugreifen. Man nennt in ihr Interferenz die gegenseitige Aufhebung zweier entgegenwirkender Wellenkräfte. Die resultierende Bewegung jedes Wasserteilchens ist die Summe der demselben mitgeteilten individuellen Bewegungen. Sind diese auf einer Seite positiv, auf der andern negativ, so ist die Summe = Null. Die Erscheinung der Interferenz führte in der Optik zur Wellentheorie des Lichts, deren Hauptbeweis darin liegt, daß wir Dunkelheit hervorbringen können, indem wir Licht zu Licht fügen. Ebenso können wir, wenn wir Schall zu Schall fügen, unter Umständen jede Wirkung aufs Ohr aufheben, sobald die Wiederkehr (Phase) des Schwingungsvorgangs in entgegengesetztem Sinn erfolgt. Treffen zwei Einklänge so aufeinander, daß Verdünnung gegen Verdichtung und umgekehrt ankämpft, so erlischt der Klang. Um dies zu erweisen, muß man mit Stimmgabel, tönenden Flammen u. s. w. experimentieren. Eine Wirkung der Interferenz kann jeder an einer Glocke beobachten, deren Klänge man auch bei ruhiger Luft abwechselnd deutlicher und undeutlicher hört, und zwar das letztere, wenn ihre Töne stärker werden.

269. **Schwebungen.** Die wechselweise Interferenz der Glocke macht sich dem Ohr bemerkbar durch Stöße oder Schwebungen, deren Zahl in einem bestimmten Verhältnis zu den Schwingungszahlen der Töne stehen, die Interferenz bewirken. Nehmen wir an, ein Körper mache 32 Schwingungen in der Sekunde, der andere 33, und beide beginnen zugleich mit einer verdichtenden Schwingung: so wird die 32. Schwingung des einen als verdünnende mit der verdichtenden 33. des andern zusammenfallen, der Klang in diesem kurzen Augenblick also verschwinden.

Die Interferenz dauert in die zweite Sekunde hinein, in der die Phasen entgegengesetzt beginnen, dann setzen beide Wellen ihre Schwingungen mit gleicher Schwingungszahl fort, genau wie die Wasserwelle, die nicht einfach vernichtet wird, wenn sie mit einer zweiten interferiert, sondern ihren Weg nachher fortsetzt; am Ende der zweiten Sekunde sind die Schwingungen gleich, verstärken sich also. Wir haben eine Schwebung in zwei Sekunden; durch einfache, nachrechnende Zeichnung kann sich jeder veranschaulichen, daß, wenn die Schwingungszahl etwa um 2 oder 4 differiert, wir 1 oder 2 Schwebungen in der Sekunde empfinden. Wenn einzelne Körper wie eine Glocke, von denen eigentlich einzelne Klänge zu erwarten sind, Schwebungen hören lassen, so liegt der Grund darin, daß es kaum gelingt, die Dimensionen absolut symmetrisch herzustellen; demzufolge erzeugt der Körper mehrere Töne. Die Schwebungen der Menschenstimme und jene auf Streich- und Blasinstrumenten sind keine Interferenzergebnisse, sondern Pseudoschwebungen, die durch abwechselndes An- und Abschwellen der Tonstärke oder durch sehr enges Trillern entstehen.

Wenn eine Schwebung eintritt, sobald ein Ton dem andern um zwei einfache Schwingungen in der Sekunde vorauseilt, so folgt, daß jeder Zusammenklang mehrerer Töne von Schwebungen begleitet ist. Es fragt sich nun,

Digitized by Google

wie die Schwankungen aufs Gehör wirken. Betragen sie nur 1—4 in der Sekunde, so machen sie den Eindruck ruhigen Wogens; betragen sie mehr, so empfindet das Ohr die ununterbrochenen Reize als unangenehm und die Rauhigkeit steigert sich, bis die Schwebungen 32—33 erreichen, verliert sich aber allmählich wieder, je mehr die Eindrücke ineinander übergehen, und ist bei einer Schnelligkeit von 132 völlig verschwunden. Ueber die Grenze von 132 hinaus sind die Schwebungen für unser Ohr nicht mehr da. Vor allem ist mithin die Wirkung der Schwebungen aufs Gehör von ihrer absoluten Zahl abhängig. Ein Intervall, das vier Schwebungen macht, die nicht unangenehm sind, wird in der dritthöheren Oktave mit 32 Schwebungen als sehr rauh empfunden.

Lassen wir umgekehrt die Schwebungen — etwa 32 — gleich, und suchen in verschiedenen Tonlagen das jeweilige Intervall dafür, so stoßen wir auf eine neue Erscheinung. Die Differenz der Schwingungen und damit auch der Schwebungen ist zwischen c^2 und h^1, d^1 und c^1, g^0 und e^0, e^0 und c^0, c^0 und G, endlich G und C überall gleich, nämlich 64 bezw. 32. Die gleiche Zahl von Schwebungen wird aber in höheren Tonlagen schärfer, deutlicher empfunden als in tieferen; der Klangfluß der Quinte wird nahezu als glatt empfunden, während c^2 und h^1 das Ohr schrill berührt. Darum sind auch Intervalle in hohen Lagen empfindlicher gegen gleich kleine Unreinheiten als in tiefen.

Endlich bemerken wir, daß der ganze Charakter der Schwebungen sich mit der Größe des Intervalls ändert. Je größer das Intervall, desto weniger empfindlich die Schwebungen. Man muß sich aber immer beides vergegenwärtigen: sowohl Größe als Lage des Intervalls bestimmen den Charakter der Schwebungen. Enge Akkorde klingen in tieferen Lagen schlecht, während die gleich großen Intervalle weiter oben angenehm klingen.

Zu den Schwebungen zweier zusammenklingender Töne gesellen sich nun die Schwebungen der Obertöne jedes einzelnen Klangs. Diese Schwebungen sind bei weiten Intervallen in niederen Lagen glatt, voll und rein, in den höheren, wo sie eng zusammenrücken, scharf und rauh, woraus sich erklärt, woher Klänge mit stark hervortretenden höheren Obertönen ihren scharfen Charakter haben. Kehren wir zum Zusammenhang mehrerer primären Klänge zurück, so wird derselbe natürlich außerordentlich kompliziert durch die Schwebungen der Obertöne jedes einzelnen. Es kann für Charakter und Wohllaut des Zusammenklangs sehr wichtig sein, von welchen Tonquellen er dargestellt wird, was für die Orchesterkomposition von Bedeutung ist.

270. Erklärung von Konsonanz und Dissonanz. Wir werden nun dem Verständnisse des Lesers keine Schwierigkeiten bereiten, wenn wir in die Definition von Konsonanz und Dissonanz, die Helmholtz geliefert hat, alles bis jetzt über die Schwebungen Gesagte zusammenfassen: Ein Zusammenklang ist um so konsonanter, je unmerklicher, um so dissonanter, je merklicher seine Schwebungen sind. Oder: Konsonanz ist eine ununterbrochene Tonempfindung. Streng genommen haben wir es bei aller Tonbildung mit unterbrochenen Impulsen zu thun; schon der Name „Luftstöße", den wir immer gebrauchten, deutet auf die wechselnde Folge von Verdichtungen und Verdünnungen hin. Doch gilt ein Ton

Digitized by Google

weder als konsonant noch dissonant.

271. **Konsonante und dissonante Intervalle.** Prüfen wir nun die verschiedenen Intervalle auf ihren Wohlklang. Da in verschiedenen Lagen die Schwingungsdifferenz und damit die Schwebungen zweier Töne konstant sein können, so sollten wir eigentlich erwarten, daß die dabei erzeugten Intervalle, obwohl sie mit mathematischer Notwendigkeit verschieden sein müssen, nun gleichen Klangcharakter hätten. Thatsächlich unterscheiden wir aber jedes Intervall zusammenklingender Töne aufs bestimmteste vom andern. Demnach kann der Klang der Intervalle nur durch die Schwebungen der Obertöne sein Gepräge bekommen und so ist es auch. Je mehr Obertöne bei einem Intervall zusammenfallen, desto weniger Schwebungen, desto konsonanter der Klang, und umgekehrt. Genau nach diesem Prinzip ordnen sich in der modernen Musik die Konsonanzen und Dissonanzen und haben sich wohl von jeher so geordnet. Konsonanzen erster Ordnung sind außer dem Einklang der Prime die Oktave mit 3, die Duodezime, die Quinte mit 2 und die Quarte mit 1 zusammenfallenden Oberton (Quarte wird hieher gerechnet nur wegen ihrer Beziehung zur Quinte in der Tonleiter). Als Konsonanten zweiter Ordnung haben die große Sext, die große und kleine Terz einen, die kleine Sext keinen Oberton gemeinsam. Letztere verdankt ihre Einreihung in die Konsonanzen nur der Funktion im Tonleitersystem. Die Dissonanzen beginnen mit der kleinen Septime, obwohl sie günstigere Schwebungsverhältnisse als die kleine Sext hat. Große Sekunde, große Septime, kleine Sekunde, übermäßige Quarte (Tritonus) sind die Dissonanzen. Ueber eine Oktave hinaus wiederholen sich die Erscheinungen nicht ganz in gleicher Weise; je größer das absolute Intervall, desto weiter entfernen sich die Obertöne des einen Klanges von jenen des andern, so daß die Schwebungen mehr und mehr verschwinden. Schon die Duodezime macht weniger Schwebungen als die Quinte. Dissonanzen, die nach dem Maß des Intervalls die schrecklichsten wären, verlieren in Abständen von wenigen Oktaven ihre Schärfe und werden, an die Grenzen des Tongebiets verlegt, kaum mehr übel empfunden. Interessant ist, daß wir bei Klängen, die keine oder schwache Obertöne haben, die Intervalle naturgemäß ganz anders, viel wohllautender und ohne scharfe Abgrenzung empfinden. Gegen Verstimmung sind Konsonanzen viel empfindlicher als Dissonanzen und zwar ganz nach dem Grad ihrer Ordnung.

272. **Schwingungsverhältnisse der Intervalle.** Nachdem wir die Intervalle hinsichtlich ihres Wohlklanges geprüft haben, untersuchen wir nachträglich die Verhältnisse ihrer Schwingungszahlen.

Der Grundton verhält sich zur Oktave wie 1:2, zur Duodezime wie 1:3, zur Quinte wie 2:3, zur Quarte wie 3:4. Zur großen Sext wie 3:5, großen Terz 4:5, kleinen Terz 5:6, kleinen Sext 5:8. Zur großen Septime wie 5:9, großen Sekunde 8:9, kleinen Septime 8:15, kleinen Sekunde 15:16. Zur übermäßigen Quarte wie 32:45. Demnach verhält sich der Wohlklang zweier Intervalle umgekehrt wie die Reihe der natürlichen Zahlen. Ueberrascht von diesem wunderbaren Gesetze glaubte man vor alters (Pythagoras), daß diese Zahlenverhältnisse selbst der Grund des musikalischen Wohllauts seien. Noch Leibniz und

Digitized by Google

Euler schrieben das Wohlgefallen an Konsonanzen dem Vergnügen der Seele an leichtem Zählen einfacher Verhältnisse zu.

Helmholtz, dem die Akustik die fundamentalsten Erkenntnisse verdankt, hat definitiv nachgewiesen, daß die Beurteilung von Konsonanz und Dissonanz in erster Reihe eine physiologische Funktion des Ohrs, nicht eine psychologische der zählenden Seele ist. *Nicht Zahlenverhältnisse, sondern Menge, Lage und Stärke der Schwebungen der Obertöne bestimmen den größeren oder geringeren Wohllaut verschiedener Zusammenklänge.*

273. Kombinationstöne. Es wird den Leser interessieren, noch eine weitere Bedingung zu erfahren, von der Konsonanz und Dissonanz abhängt. Wiederum greifen wir auf die Wellentheorie zurück. Die Erscheinungen der Reflexion und nun auch der Interferenz kennen wir genügend. Wir wissen auch, daß die Wellen sich ohne Störung kreuzen, übereinander lagern, wodurch es einzig ermöglicht wird, daß die jedem Ton entsprechenden Wellensysteme unverändert an unser Ohr gelangen. Wenn aber die Luft durch einen tönenden Körper, dessen Schwingungsweite sehr groß ist, heftig erregt wird, so entstehen sekundäre Wellen, welche den harmonischen Tönen des Körpers entsprechen. Daher die harmonischen Töne der Stimmgabel (s. o.). Wenn zwei Klänge so intensiv sind, daß sie die Grenzen der ungestörten Uebereinanderlagerung überschreiten, so verbinden sich ihre sekundären Wellen, um Kombinationstöne zu bilden. Die einen derselben haben zur Schwingungszahl die *Differenz der primären Töne*, die andern *die Summe*. (Von d^3 und g^2, oder g^3 und d^3 ist der Differenzton jedesmal $= g^1$. Man findet ihn am besten durch Subtraktion der Verhältniswerte; umgekehrt durch deren Addition den Summationston; z. B. $f^0 + c^1 = a^1$). Die Differenztöne (schon von dem Organisten Sorge 1740, dann von Tartini beobachtet) klingen ziemlich deutlich, während die von Helmholtz zuerst mathematisch berechneten, nachträglich dann in der Wirklichkeit nachgewiesenen Summationstöne sehr schwach sind. Die Kombinationstöne, deren beide Arten zugleich mit den Primärtönen auftreten, bilden nun mit den konsonanten Intervallen erster Ordnung (ausgenommen die Quarte) harmonische Akkorde; mit Konsonanzen zweiter Ordnung liefern nur die Differenztöne konsonante, die Summationstöne aber, die zum Glück kaum gehört werden, dissonante Dreiklänge.

Was die *Lage* der Kombinationstöne betrifft, so fallen Differenztöne unter oder zwischen die Primärintervalle; Summationstöne sind stets höher, bewegen sich jedoch in viel engeren Grenzen. Das sogenannte akustische 32füßige Orgelpedalregister beruht auf Anwendung der Differenztöne. Aehnlich wie die Existenz der Obertöne den Nachweis *unter* der Hörgrenze befindlicher „Töne" erbringen, so dienen Differenztöne zur Berechnung der Schwingungszahl solcher „Töne", die oberhalb der Unterscheidungsgrenze liegen.

Die Grade der sog. *Verwandtschaft* der Töne, die für die Harmonik wichtig ist, gründen sich, sowie Konsonanz und Dissonanz, auf die mehr oder weniger große Anzahl von Teiltönen, die 2 Töne gemeinsam haben.

274. Tonleiter, Tonsystem. Es ist nötig, nach bestimmten Intervallen fortzuschreiten, welcherlei Art die Musik sein soll, die man macht. In der That ist außer dem Rhythmus die Abmessung von Tonstufen

Digitized by Google

innerhalb des unendlich großen Tongebiets auch der primitivsten Musik eigen. Indem man Tonstufen in festgesetzter Höhe einander folgen läßt, entsteht die „Tonleiter", die „Skala". Sie umfaßt aber nicht die ganze Reihe brauchbarer Töne, sondern höchstens eine Oktave, da mit dieser der Ausgangston gleichsam wiedergewonnen ist, nur auf höherer Stufe; die Anzahl der Zwischenstufen kann verschieden groß sein, in der modernen Musik bekanntlich 12. Man hat nun bei der Tonleiter außer den Grenzen, innerhalb deren sie sich bewegt, noch zweierlei zu beachten: die Reihenfolge der Tonstufen, die verschieden gebildet werden kann, wie z. B. bei unseren jetzigen Tongeschlechtern von Dur und Moll, und die Gewinnung fester Tonverhältnisse, durch welche die Höhe der Tonstufen dargestellt wird. Letztere Aufgabe ist bei weitem wichtiger; denn sind die Tonstufen abgemessen, so ist die Art ihres Aufbaus eine leichte Frage. Allein gerade ihre genaue Abmessung ist etwas sehr Kompliziertes. Zwar die Verhältnisse der einzelnen Intervalle sind unschwer zu finden, und wir haben gesehen, daß das Gesetz der Schwingungen durch seine Einfachheit beglückt. Die Schwierigkeit ist die, alle Intervallverhältnisse unter sich so zu ordnen, daß wir möglichst einfache und gleiche Werte für die Abstände der einzelnen Töne innerhalb der Leiter finden. Warum ist diese Schwierigkeit so groß?

Die mathematischen Ausdrücke für die Intervalle z. B. des Ganz- und des Halbtons, mit denen wir heute praktizieren, sind viel komplizierter, als die Ausdrücke für größere Intervalle; Konsonanzen sind nicht Sekunde oder Septime, sondern erst Terz und Sext, Quart und Quint, zuletzt, als reinste, die Oktave. Nun sind es naturgemäß die Konsonanzen gewesen, die der Musiksinn zuerst entdeckte, und die Ganz- und Halbtonschnitte einer Tonleiter kamen erst dadurch zustande, daß man die Konsonanzen in höhere Oktaven führte und die gewonnenen neuen Tonwerte in die untere Oktave zurückversetzte. Die von der Sage Orpheus zugeschriebene Tonleiter c f g c bestand aus den Zwischenwerten der Ober- und Unterquinte. Terpander und Pythagoras fügten die weiteren Quinten aufwärts hinzu, bis alle Tonwerte der jetzigen C dur-Skala eingetragen waren.

275. Pythagoreisches System. Die absoluten und relativen Verhältnisse der pythagoreischen Skala sind folgende:

1	$^{9}/_{8}$	$^{81}/_{64}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{27}/_{16}$	$^{243}/_{128}$	2
c	d	e	f	g	a	h	c
	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{256}/_{243}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{9}/_{8}$	$^{256}/_{243}$

Nach diesem „System", das seine Aufgabe scharfsinnig löst und zu befriedigen scheint, wurde bis in die neue Zeit hinein musiziert. Es kennt nur zweierlei relative Abstände von Ton zu Ton, den Ganztonschritt ($^{9}/_{8}$) und den Halbtonschritt ($^{256}/_{243}$). Allein das System baut sich auf den reinen Quinten auf und wenn man Quinte zu Quinte fügt, so kommt man nie mehr zum Ausgangspunkt, ja zu keinem dagewesenen Tone überhaupt zurück. Hat man 12 Quinten addiert (man addiert Intervalle, indem man ihre Verhältnisse multipliziert), so erhält man als Ueberschuß zur 8. Oktave $^{74}/_{73}$ (zugleich Defizit von 12 Quarten zur 8. Oktave), das sogenannte pythagoreische oder ditonische Komma. Um dieses Komma differieren die

Digitized by Google

enharmonischen Ausdrücke des Systems; die aus Oberquinten entstandenen Töne sind im Vergleich zu den durch Vertiefung entstandenen die höheren. Der erhöhte Halbton = 1.067871 heißt Apotome, der vertiefte = 1.053498; Differenz = $^{74}/_{73}$.

276. **Natürliches System.** Das Pythagoreische oder griechische System wurde im Mittelalter beibehalten; die Kirchentonarten waren den griechischen nachgebildet. Da, als sich bereits die Polyphonie und die Instrumentalmusik entwickelt hatte, wurde Ende des 16. Jahrhunderts die sogenannte akustische Terz des Archytas wieder entdeckt; ihr Verhältnis: $^5/_4$ ist einfacher und wohllautender als das der Pythagoreischen Terz $^{81}/_{64}$; ihr Differenzton ist konsonant. Der Unterschied zwischen griechischer und natürlicher (kleinerer) Terz beträgt $^{81}/_{80} = ^{11}/_{12}$ des pythagoreischen Kommas; man nennt dieses „Syntonisches Komma", oft „Komma" schlechthin. Auf die reine Terz baute man nun ein neues System, das mit Hilfe der „akustischen" oder „harmonischen" Reihe der Teiltöne zu einem sogenannten natürlichen Tonsystem gestempelt wurde. Da es heute noch Verfechter desselben giebt, so müssen wir es näher beleuchten. Die Reihe der Teiltöne führt, wie wir wissen, zu immer kleineren Intervallen: Oktav, Quint, Quart, Terz u. s. w. Nach der kleinen Terz des 7. Teiltons ist die große Sekunde nicht genau bestimmbar und man kann, je höher man steigt, umsomehr zwischen verschiedenen Ausdrücken wählen. Dem entspricht nun, daß die durch Transposition aus höheren Lagen gewonnenen Töne der natürliche Reihe vielfach zwischen mehreren Tonwerten schwanken; die Kombination einfacher Intervalle führt ebenfalls zu Mehrdeutigkeiten. Ueberhaupt kehrt man auf dem Wege reiner Terzen ebensowenig zum Ausgangspunkt zurück, als mit Verfolgung des Quintenzirkels. Das Defizit dreier reiner großer Terzen ($^5/_4$) zur Oktave beträgt $^{128}/_{125} = ^{21}/_{12}$ des pythagoreischen Kommas; die „kleine Diësis". Der Ueberschuß von vier reinen kleineren Terzen ($^6/_5$) zur Oktave beträgt $^{648}/_{625} = ^{81}/_{12}$ des pythagoreischen Kommas; die „große Diësis". Selbst wenn man die verschiedenen Tonwerte für ein und dasselbe Intervall vereinfacht, ergiebt das natürliche System dreierlei relative Abstände in der Tonleiter, nämlich für den Ganzton cd, fg, ah $^9/_8$, für de, ga $^{10}/_9$ (Differenz ein syntonisches Komma), für den Halbton ef, hc $^{16}/_{15}$. Man vergleiche folgendes Schema mit dem pythagoreischen:

1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2
c	d	e	f	g	a	h	c
	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^{16}/_{15}$	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^9/_8$	$^{16}/_{15}$

Die vertieften Werte des, es ꝛc. sind im natürlichen System (unnatürlicherweise) höher als cis, dis ꝛc. Das System der „reinen Stimmung" hat auf den ersten Blick etwas Bestechendes. Aber es leidet an mancherlei Mißständen. Da die große Sext im Verhältnis 5 : 3 steht, kommt in die Tonleiter eine Quinte, die um das syntonische Komma von den übrigen Quinten verschieden ist. Es zeigt sich eben, daß die angedeutete Schwierigkeit, konstante Maße für die Intervallwerte zu gewinnen, insolang mathematisch unlösbar ist, als man innerhalb der Oktave die Quinte oder die Terz oder irgend ein anderes Intervall absolut rein berechnet.

277. **Notwendigkeit der Temperierung.** Nun ist es gewiß eine natürliche Forderung des Ohrs, den Wohllaut nicht bloß der Oktave,

Digitized by Google

sondern auch der andern Konsonanzen unverfälscht zu genießen. Wer sich an absolute Reinheit der Zusammenklänge gewöhnt hat, wie Helmholtz, wird jede kleine Abweichung als störend empfinden und bei großen Terzen zum Beispiel, die in höheren Lagen erklingen, den konsonanten oder dissonanten Differenzton wirklich heraushören. Allein das praktische Musizieren wechselt fortwährend den Zusammenklang der Intervalle; selbst die einfachsten Aufgaben vorausgesetzt, müßte der Sänger, um die Reinheit der Zusammenklänge zu wahren, in Bezug auf die Abmessung der Tonschritte und das Aushalten eines Tones auf und ab schwanken. Jede Stufe der Tonleiter müßte beweglich sein, und die absolute Gleichheit der Tonverhältnisse in allen Tonleitern und Akkorden wäre erst recht nicht erreicht. Dagegen sind die Quinten und Quarten des pythagoreischen Systems in allen Lagen rein konstant. Solange die den Griechen anscheinend fremd gebliebene Harmonie im wesentlichen nur spielend ausprobiert, nicht künstlerisch verwertet wurde, so lange konnte sich jenes Quintensystem halten. Allein die Kirchentonarten wichen zuletzt unseren modernen Tongeschlechtern von Dur und Moll mit ihren 24 sog. Tonarten, die darauf beruhen, daß man jede der 12 Stufen der chromatischen Skala zum Ausgangspunkt wählen kann. Waren mit der 12stufigen Skala die enharmonischen Unterschiede zwischen cis und des ꝛc. bereits praktisch aufgehoben uud ihre Wahrnehmung dem schöpferisch-geistigen Verstehen überlassen, so drängte die Entwicklung der Instrumentalmusik vollends unaufhaltsam zur absoluten Ausgleichung der Tonverhältnisse. Nachdem man dem Terzensystem zulieb die reine Quintenstimmung verlassen hatte, gab man endlich auch die reine Terz auf und fing an zu *temperieren*, anfangs mit möglichster Aufrechterhaltung reiner Intervalle. Ungleichschwebende Temperierungen haben aber den Nachteil, daß entlegenere Tonarten zunehmend unreiner werden; in ihnen hauft der „Wolf“. Erst Andreas Werkmeister löste (1691) das Problem durch die gleichschwebende Temperierung: die 12 in der Oktave enthaltenen Töne bilden eine geometrische Progression und dadurch sind alle Tonverhältnisse in jeder Lage, auf Kosten der absoluten Reinheit, absolut konstant gemacht. Die Oktave ist zu allen Zeiten unangetastet geblieben; ihre Schwingungszahlen fußen in der modernen Musik annähernd auf den Potenzen von 2. Häufig nimmt man fürs tiefste C 32, für c′ also 512 Schwingungen an. (Genau: 32,3; 64,6; 129,3; 258,6; 517,2; 1034,5 u. s. w.) Für das neue Tonsystem trat Bach mit seinem „Wohltemperierten Klavier“, das seither trotz aller Anfeindung bestehen geblieben ist, obwohl es zahlreiche Anfeindungen bis auf heute erfuhr. Ohne die gleichschwebende Temperierung wäre die moderne Instrumentalmusik und damit die moderne Musik, die aufs engste das Vokale mit dem Instrumentalen verknüpft, undenkbar. Es ist das Verdienst der Tasteninstrumente, besonders des Klaviers, die Notwendigkeit der Temperierung aufs fühlbarste zum Bewußtsein gebracht zu haben. Der Singstimme stehen alle überhaupt möglichen Töne zu Gebot, die Streich- und Blasinstrumente haben Spuren der Intonationsfreiheit bewahrt (die Streicher in geringerem Maße als man gewöhnlich vermutet), aber die Tasteninstrumente sind an eine engbegrenzte, bestimmte Anzahl von

Digitized by Google

Tönen gebunden. Klaviere mit mehr als 12 Tasten für die Oktave sind zu Demonstrationen, nicht aber für die Praxis geeignet. (Helmholtz konstruierte Harmoniums mit 24 bezw. 30 Stufen; Sauveur verlangt die Kleinigkeit von 3010 Stufen innerhalb der Oktave!)

278. Charakter der Tonarten. Mit der gleichschwebenden Temperierung ist die Verschiedenheit des Charakters der Tonarten, theoretisch betrachtet, vollständig verschwunden. Die oft lächerlich widerspruchsvollen Urteile früherer Autoren über die Wirkungen der Tonarten führt man darauf zurück, daß die ungleichschwebende Temperierung in der That durch die unterschiedliche Reinheit der Akkorde (auch zwischen einzelnen Instrumenten) zu psychologischen Deutungen Anlaß gegeben habe. Hierdurch ist aber der Gegenstand noch nicht abgethan. Es giebt immer noch Physiker, unter ihnen Helmholtz selber, die einen Unterschied des Charakters unserer Tonarten zu erkennen glauben, namentlich auf dem Klavier.

279. Normalstimmton. Zu der Unveränderlichkeit der relativen Schwingungszahlen aller Töne kam 1885 die Unveränderlichkeit der absoluten Schwingungszahlen aller Töne. Sie wurde festgelegt auf der internationalen Stimmtonkonferenz in Wien und man einigte sich dahin, die Normalstimmung des a' auf 870 Schwingungen (435 Doppelschwingungen) zu berechnen. Dies war seit 1859 der sog. Pariser Kammerton, die „tiefe Stimmung".

280. Tonleiter der Griechen. Die griechische Musik bietet in mehrfacher Hinsicht auch dem Ungelehrten Interesse. Die Griechen kannten keine absolute Tonhöhe; dagegen waren sie auf die reine Terz gekommen und Aristoxenos hatte schon 2000 Jahre vor Werkmeister die 12stufige gleichschwebende Temperierung erfunden. Die Theorie der Tonverhältnisse ist überhaupt von den Griechen sehr scharfsinnig bearbeitet worden. Die Ausdrücke „diatonisch", „chromatisch", „enharmonisch" stammen von ihnen. Diatonisch ist ein Tongeschlecht, das überwiegend durch Ganztöne, chromatisch, das sich durch Halbtöne bewegt, und enharmonisch, das auch Vierteltonschritte kennt. Man sieht, daß die Schärfe des griechischen Gehörs in Bezug auf Tonfolgen sehr hoch ausgebildet war. Die Oktave zerfiel in zwei Tetrachorde; Prime und Quarte waren unveränderlich. Die Stellung des Halbtons unter den Ganztönen unterscheidet die griechischen Tonleitern von einander.

1) Die dorische (nationalhellenische) war

e f g a h c d e

verwandt mit unserem abwärts diatonisch genommenen e moll.

2) Die phrygische, uns die fremdeste, etwa ein d moll mit kleiner Septime

d e f g a h c d

3) Die lydische, unser Dur.

c d e f g a h c

4) Die hypodorische oder äolische

a h c d e f g a

5) Die hypophrygische oder jonische

g a h c d e f g

6) Die hypolydische

f g a h c d e f

7) Die mixolydische

h c d e f g a h

Auf diese Tonleitern, die mehr unserem Dur und Moll als unsern Transpositionsskalen entsprechen,

Digitized by Google

gehen später die „Kirchentöne“ zurück. Jedoch ist zu bemerken, daß die mittelalterlichen Tonarten die griechischen Namen durch Mißverständnis auf andere Töne, bezw. Tonleitern als die griechischen, übertrugen. Der Irrtum entstand dadurch, daß von der Tonleiter a moll aus, die griechisch und kirchlich äolisch heißt, die Kirchentonarten die Reihenfolge abwärts statt aufwärts nahmen; so ging dorisch von d statt von e, phrygisch von e statt von d, lydisch von f statt von c, hypophrygisch von h statt von g, hypolydisch von c statt von f, mixolydisch von g statt von h aus. (Die ‚Hypo‘-Tonleitern liegen also griechisch eine Unterquinte, mittelalterlich eine Unterquarte unter ihren Stammtonleitern.)

281. Dur und Moll. Es könnte scheinen, als ob wir mit Berücksichtigung der modernen Tongeschlechter das Gebiet der Akustik verließen. Dem ist aber nicht so. Die Konsonanz des Durakkordes gründet sich auf die harmonische Reihe der Obertöne (sous harmoniques, Beitöne); lange ehe man die Gleichzeitigkeit der Obertöne entdeckte, bezog man die Durkonsonanz auf die Naturskala der durch Saitenteilung gefundenen Teiltöne (Partial- oder Aliquottöne). Die eigentliche Gestalt des Durakkordes wäre also nicht die enge Lage des c e g, sondern die weite $c g^1 e^2$. Die Konsonanz des Mollakkordes ist aber aus der Obertonreihe zu erklären; dagegen wird er verständlich als Umkehrung des Durakkordes. Der Hauptton liegt oben, es folgt nach unten große Unterterz und die Unterquint. Diese alte Betrachtung, die neuerdings durch Hauptmann, Oettingen und Riemann mit Erfolg wieder aufgenommen wurde, führt das Mollgeschlecht auf eine Untertonreihe zurück, die in gleichen Intervallen nach umgekehrter Richtung wie die Obertöne laufe.

Die objektive Existenz der Untertonreihe ist allerdings nicht nachgewiesen; Riemann führte den Beweis indirekt, indem er zeigte, weshalb ein Ton die Untertonreihe durch Summierung seiner Schwingungen nicht hervorbringen kann: jeder Unterton wird seiner Ordnungszahl entsprechend 2, 3fach ꝛc. produziert, und zwar so, daß sich die Töne durch Interferenz aufheben.

282. Litteratur. Die Werke über Akustik teilen sich in solche, die mathematisch-naturwissenschaftlich gehalten, und in andere, die im steten Hinblick auf die Musik verfaßt sind. Der Musikbeflissene, falls er nicht zugleich für theoretische Physik Begabung besitzt, wird schwerlich zu einem Buch ersterer Gattung greifen. Dagegen wird er aus folgenden Büchern den größten Nutzen ziehen.

P. Blaserna, Die Theorie des Schalls in Beziehung zur Musik. 1876. Klare, gemeinverständliche Darstellung auf 232 S.

Tyndall, Der Schall. 3. Aufl. 1897. Elegante, anschauliche Erörterung der akustischen Probleme. 534 S.

Zellner, Vorträge über Akustik. 2 Bände. 1892. Sehr ausführlich, mit Beschreibung aller Experimente. 746 S.

Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. 4. Aufl. 1877. Dieses Werk muß unbedingt jeder gebildete Musiker studieren.

Melde, Akustik. 1883. 350 S. Hält die Mitte zwischen mathematischer und musikwissenschaftlicher Darstellung.

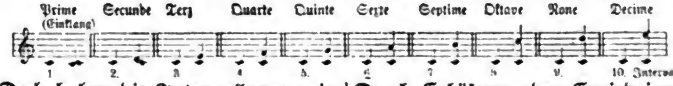
Wer sich für das schwierige Problem der reinen Stimmung interessiert, wird in Dr. Tanakas Schrift: „Studium im Gebiete der reinen Stimmung“, oder bei Steiner, „Grundzüge einer neuen Musiktheorie“ viel Interessantes finden.

Digitized by Google

Harmonielehre.

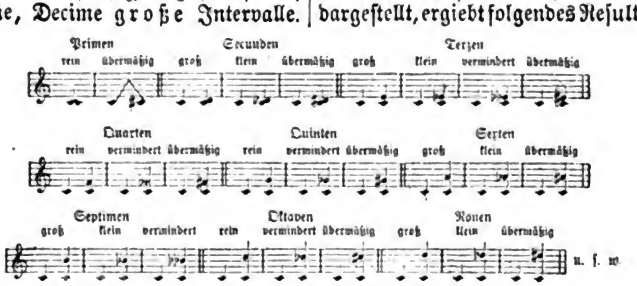
In Nachstehendem sei der Versuch gemacht, dem Leser kurz zu erklären, wie sich durch Zusammenstellung der nach physikalischen Gesetzen geordneten Töne Harmonien entwickeln oder Akkorde aufbauen lassen, und wie diese in einer das Ohr und das ästhetische Gefühl befriedigenden Weise verbunden und weitergeführt werden. Die Kenntnis der Elementarmusiklehre im allgemeinen vorausgesetzt, ist die wichtigste Vorbedingung für das Verständnis der Harmonielehre das Vertrautsein mit der Lehre von den Intervallen.

283. Das Intervall. Unter Intervall (intervallum lat. der Zwischenraum) versteht man in der Musik den Abstand zwischen einem Ton und einem höher gelegenen. Diese Stufenabstände benennt man mit den ihrer Entfernung entsprechenden lateinischen Ordnungszahlen; z. B. das eingestrichene c als tiefsten Ton angenommen, erhalten die mit Noten der C-dur-Skala dargestellten Intervalle folgende Benennungen, welche sowohl in der Aufeinanderfolge als auch beim Zusammenklang der beiden Töne Anwendung finden:



Doch haben die Intervallnamen in dieser Notierung noch folgende Attribute: die Prime (oder der Einklang), Quarte, Quinte u. Oktave sind reine; die Sekunde, Terz, Sexte, Septime, None, Decime große Intervalle.

Durch Erhöhung oder Erniedrigung eines der beiden Intervalltöne ändern sich jedoch die Eigenschaftsbezeichnungen; die Summe dieser Modifikationen des obersten Tones, tabellarisch dargestellt, ergiebt folgendes Resultat:

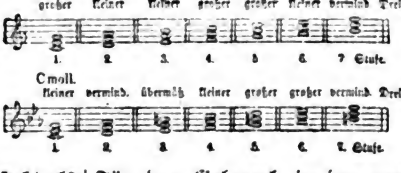


284. Unterintervall. Bei der Bestimmung der Intervalle nach abwärts wird das Wort „Unter" vor den Namen des Intervalls gesetzt; diese Unterintervalle sind den nach aufwärts gerechneten entgegengesetzt, z. B. ist c—g aufwärts Quinte, abwärts Unterquarte, c—d ist aufwärts Sekunde, abwärts Unterseptime ꝛc. Bei solchen Umkehrungen der Intervalle bleiben die reinen reine, die großen werden kleine, die verminderten übermäßige, die übermäßigen verminderte. Nach der Wirkung ihres Zusammenklanges werden die Intervalle außerdem noch in konsonierende (wohlklingende) und dissonierende (mißklingende) eingeteilt. Zur ersten Gattung gehören alle reinen Intervalle (vollkommene Kon-

Digitized by Google

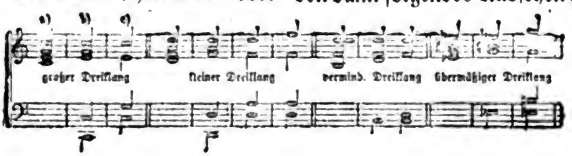
sonanzen) sowie große und kleine Terzen und Sexten (unvollkommene Konsonanzen); zur zweiten Gattung zählen Sekunden, Septimen, Nonen und alle verminderten und übermäßigen Intervalle.

285. Die Akkorde. Sämtliche in der Musik vorkommenden akkordlichen Zusammenklänge entstehen durch terzenweise Uebereinanderstellung von Tönen. Die Grundform aller dieser Akkordbildungen ist der **Dreiklang.**



286. Der Dreiklang besteht als solcher immer aus zwei übereinandergestellten Terzen, oder aus Grundton, Terz und Quinte und wird in der Zusammensetzung aus diesen drei Intervallen, je nach Größe derselben, verschieden benannt. So heißt der Dreiklang weil er aus Grundton, großer Terz und reiner Quinte besteht, der **große** (harte) (Dur-)Dreiklang, der folgende, weil er aus Grundton, kleiner Terz und reiner Quinte zusammengesetzt ist, der **kleine** (weiche) oder (Moll-)Dreiklang. Die dritte Bildung, enthaltend kleine Terz und verminderte Quinte, bezeichnet man als den **verminderten**, die vierte mit großer Terz und übermäßiger Quinte als **übermäßigen** Dreiklang. Alle diese Benennungen auf Dreiklänge aus Tönen der diatonischen Dur- oder Moll-Skala angewandt, ergiebt das Vorhandensein sämtlicher Akkordarten in beiden Tongeschlechtern und zeigt, welche Arten, ob große, kleine, verminderte oder übermäßige, sich auf den der jeweiligen Stufen der Tonarten befinden:

Für den Gebrauch in der praktischen Komposition ist es meistens erforderlich, daß ein Ton dieser Dreiklänge verdoppelt wird; es entsteht dadurch ein Vierklang, der sich aber von den durch terzenweisen Weiteraufbau der Dreiklänge entstehenden, später zu erklärenden eigentlichen Vierklängen dadurch unterscheidet, daß der vierte Ton kein neuer, sondern nur die Verdoppelung eines schon vorhandenen ist. Als geeignetestes Intervall zur Verdoppelung erweist sich bei den großen Dreiklängen der Grundton (in Moll die Terz), bei den kleinen der Grundton oder die Terz, bei den verminderten in Dur die Terz, bei denen in Moll auf der zweiten Stufe die Terz oder der Grundton, bei den verminderten der 7. Stufe in Dur und Moll die Terz, der 2. Stufe in Moll die Terz oder der Grundton, schließlich bei den übermäßigen die Terz oder der Grundton. Die so entstehenden Akkordbilder würden dann folgendes Aussehen haben:

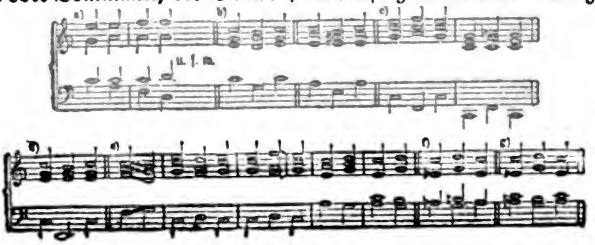


Digitized by Google

Wie aus diesem Notenbeispiel ersichtlich, liegen die Akkordtöne bei a), ebenfalls die drei Oberstimmen bei b), so nahe zusammen, daß kein anderer Dreiklangston mehr eingeschoben werden könnte; man nennt diese zusammengedrängte Lage die „enge Harmonie", zum Unterschied von der „weiten Harmonie", wie sie bei c) ꝛc. auftritt. Die erstere Art ist vorzugsweise bei Kompositionen für Klavier, die letztere beim Satz für vierstimmigen, gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) gebräuchlich. —

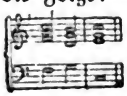
Da jeder Dreiklang außer dem Grundton noch dessen Verdoppelung und zwei andere Töne enthält, so ist es selbstverständlich, daß er auch in drei Oberstimmenlagen auftritt und zwar in Oktavlage dann, wenn die Oktave des Grundtons oben liegt , in Terzlage, wenn die Terz oben liegt , und drittens in Quintlage bei oben befindlicher Quinte . Für die Intervallverdoppelung in diesen drei Lagen bleiben die vorerwähnten günstigsten Möglichkeiten bestehen. — Unter den sieben diatonischen Dreiklängen sind die wichtigsten die drei Hauptdreiklänge, noch besonders benannt; so heißt derjenige auf dem Grundton der Tonart oder Tonika, der tonische Dreiklang; der auf der fünften Stufe oder Dominante, der Dominantdreiklang, und der auf der vierten Stufe oder Unterdominante, der Unterdominantdreiklang. Alle anderen sind Nebendreiklänge. Die Terz des Dominantdreiklangs, welche das Bestreben hat, in den $^1/_2$ Ton höher liegenden Grundton der jeweiligen Tonart überzugehen, wird Leitton genannt. — Die vielen Möglichkeiten der Verbindung der Dreiklänge untereinander eingehend zu besprechen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Vor allem ist auf guten Zusammenhang der Akkordfolgen und auf fließende Führung der Stimmen zu achten. Um ersteren zu erreichen, muß in einem Musikstück die Anwendung der Hauptdreiklänge vorherrschen, denn diese kennzeichnen die Tonart, während die Nebendreiklänge, zu oft gebraucht, das Tonalitätsgefühl mehr oder weniger unbefriedigt lassen. Das geeignetste Material zum Studium der Verbindung von Dreiklängen bieten Choräle, weil in ihnen alle denkbaren Verbindungen in korrektester Weise gelöst und dem Ohr und Auge wahrnehmbar sind.

287. **Hauptregeln.** Als hauptsächlichste Regeln der Akkordverbindung wären zu beachten: Folgen zwei Dreiklänge aufeinander, deren Bässe in Terzen, Quarten, Quinten oder Sexten fortschreiten, so haben die darüber liegenden Stimmen gemeinsame Töne, welche in derselben Stimme liegen bleiben, während die unterscheidenden Töne in die nächstliegenden des folgenden Akkordes übergehen:

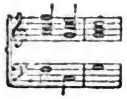


Digitized by Google

Anders gestaltet sich die Akkordverbindung, wenn die Dreiklangsbässe stufenweise auf- oder abwärts schreiten; in diesem Falle sind keine gemeinschaftlichen Töne in den Oberstimmen vorhanden und es werden deshalb, um fehlerhafte Fortschreitungen, sog. Oktaven- und Quintenparallelen zu vermeiden, die drei Oberstimmen oder mindestens zwei, in Gegenbewegung zur Baßstimme weitergeführt (e). Bei der Akkordfolge unter f schreiten die beiden Unterstimmen aus dem Einklang as in die große Terz $\frac{h}{g}$; der dabei bemerkbare Tonschritt einer übermäßigen Sekunde in der zweiten Stimme, von unten gezählt, wie auch übermäßige Quarten-, Quinten- und große Septimenschritte ꝛc. werden, weil sie z. B. im Satz für Chor von den Singstimmen schwer zu intonieren sind, im allgemeinen vermieden. Beispiel g zeigt die Verbesserung von f. Mittelst der Hauptdreiklänge bildet man die Schlüsse oder Kadenzen und zwar bildet die Folge:



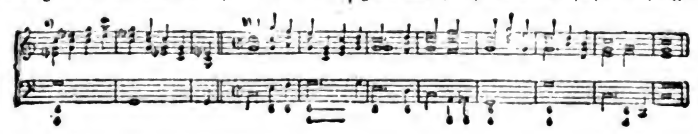
den Ganzschluß, welcher bei Oktavlage des tonischen Dreiklangs vollkommen, bei Terz- oder Quintlage unvollkommen ist, während die Folge:



den Halbschluß ergiebt.

288. **Die Umkehrungen der Dreiklänge.** Wird die Terz eines Dreiklangs in den Baß versetzt und werden die übrigen Töne als Oberstimmen beibehalten, so entsteht die erste Umkehrung des Dreiklangs, der **Sextakkord**, welcher aus Baßton, Terz und Sexte zusammengesetzt ist. In der Generalbaßschrift beziffert man den Baßton, um anzudeuten, daß über demselben ein Sextakkord aufgebaut werden soll mit der Ziffer 6.

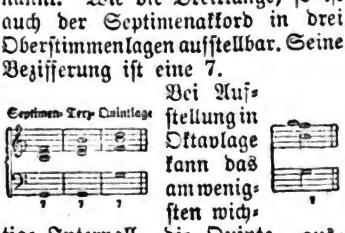
In dem vom großen oder kleinen Dreiklang abgeleiteten Sextakkord können, wie aus dem Beispiel ersichtlich, sowohl Baßton, wie auch Terz oder Sexte verdoppelt werden; die zur Verdoppelung geeignetesten Intervalle sind zwar der Baßton und die Sexte, jedoch ist bei der Verbindung der Sextakkorde unter sich oder mit Dreiklängen die eine Verdoppelung so günstig wie die andere. Nur bei den von verminderten und übermäßigen Dreiklängen abstammenden Sextakkorden ist eine Verdoppelung der dissonierenden Töne (s. Intervalle), also der ursprünglichen Quinten, zu vermeiden; überhaupt bleiben die schon bei den Dreiklängen angeführten günstigsten Verdoppelungstöne auch für die Sextakkorde und die folgenden Umkehrungen der Dreiklänge die besten. Legt man die Quinte des Dreiklangs in die Unterstimme, so ist die dadurch entstehende neue Akkordbildung ein Quartsextakkord und wird mit $\frac{6}{4}$ beziffert. Vom großen oder kleinen Dreiklang abgeleitet, präsentiert er sich wie folgt:



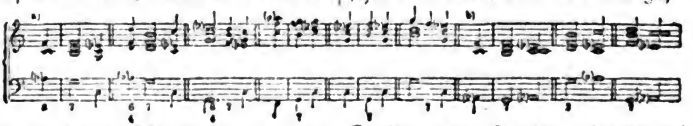
Digitized by Google

Der gebräuchlichste Quartsextakkord ist der vom tonischen Dreiklang abgeleitete, auf der 5. Stufe der jeweiligen Tonart stehende. Mit Vorliebe geht er in den Dreiklang gleichen Baßtons über, und diese Folge, mit anschließendem tonischen Dreiklang, eignet sich trefflich zum Abschluß größerer und kleinerer Tonstücke (b). Ueberhaupt macht die Anwendung der Dreiklangsumkehrungen, die Mischung der Stammakkorde und 6- sowie $\frac{6}{4}$-Akkorde den Tonsatz fließend und es lassen sich mit diesen wenigen harmonischen Mitteln schon bedeutende musikalische Gedanken ausdrücken, wie ein Einblick in die Meisterwerke alter und neuer Zeit lehren wird.

289. **Der Septimenakkord.** Fügt man dem Dreiklang noch eine Terz zu, so entsteht dadurch ein Vierklang, welcher als Septimenakkord in der Musik eine große Rolle spielt, den man je nach der Größe der Septime in drei Hauptarten klassifiziert: in den Septimenakkord mit kleiner, verminderter oder großer Septime. Der wichtigste ist der, welcher aus Grundton, großer Terz, reiner Quinte und kleiner Septime zusammengesetzt ist. Er baut sich auf über der Dominante der Dur- und Moll-Tonarten und wird Dominant-Septimenakkord oder — zum Unterschied von den Akkorden gleicher Art auf anderen diatonischen Stufen, den Nebenseptimenakkorden — Hauptseptimenakkord genannt. Wie die Dreiklänge, so ist auch der Septimenakkord in drei Oberstimmenlagen aufstellbar. Seine Bezifferung ist eine 7.

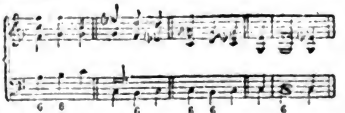


Bei Aufstellung in Oktavlage kann das am wenigsten wichtige Intervall, die Quinte, ausgelassen werden. — Der Dominantseptimenakkord, durch seine Septime zu einem dissonierenden Zusammenklang geworden (s. Schlußsatz der Intervallenlehre), verlangt im strengen Satz nach einer Einführung und einer beruhigenden Auflösung. Die erste erfolgt durch Akkorde, welche die Dissonanz als Konsonanz enthalten, oder durch solche Akkorde, nach welchen die Septime stufenweise von oben oder unten eintreten kann. Die Auflösung erfolgt meistens in die Terz des tonischen Dur- oder Moll-Dreiklangs,



oder auch in den Akkord auf der 6. Stufe beider Tongeschlechter; nur ist zur Vermeidung von Fehlern (Quintenparallelen ꝛc.) nötig, in dem auflösenden Dreiklang die Terz zu verdoppeln (b).

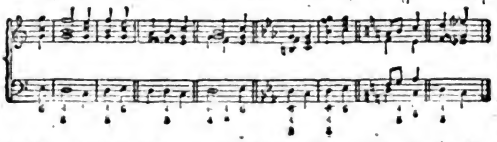
Für den Septimenakkord sind auch wieder drei Umkehrungen möglich. Die erste ergiebt, mit der Terz im Baß, den **Quintsextakkord**, welcher in Oktav-, Quint- und Septimenlage auftreten kann und meistens in den eine halbe Tonstufe höher stehenden Dreiklang der Tonika aufgelöst und mit $\frac{6}{5}$ beziffert wird.



Die zweite Umkehrung, bei welcher die Quinte zum Baßton wird, heißt Terzquartakkord $\left(\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}\right.$ in Dur $[\frac{4}{3}]$ $\left.\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}\right)$

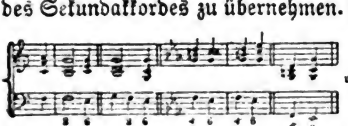
Digitized by Google

in Moll), er löst sich auf in den tonischen Dreiklang oder dessen Sextakkord, oder auch in den Sextakkord des Dreiklangs der 6. Stufe ꝛc.:



Diesem letzten Terzquartakkord fehlt zwar der Leitton h, doch ist ein Auslassen desselben mit Rücksicht auf Stimmführung ꝛc. statthaft. —

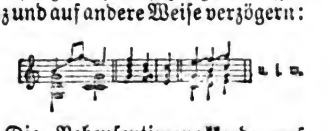
Als dritte und letzte Umkehrung bliebe noch der Sekundakkord (seine Signatur ist in Dur 2, in Moll $\frac{4}{2}$); bei ihm liegt die Septime selbst im Baß, und da ihre regelmäßige Auflösung eine kleine oder große Sekunde tiefer erfolgt, so zeigt sich der Sextakkord des tonischen Dreiklangs am geeignetsten, um die Fortführung des Sekundakkordes zu übernehmen.



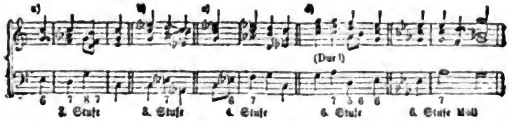
Aus allen bisherigen Beispielen ist zu ersehen, daß die Baßsignaturen

$$6,\ \frac{6}{4},\ 7,\ \frac{6}{5},\ \frac{4}{3}\ \text{oder}\ \frac{\flat}{4,\ 2}\ \text{oder}\ \frac{4}{2}$$

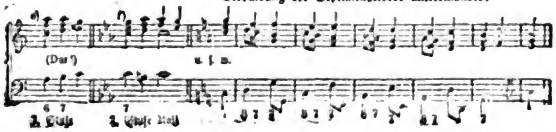
immer die Intervalle angeben, welche nötig sind, um die beabsichtigte Akkordbildung genau kenntlich zu machen. Soll irgend eines der mit Ziffern bezeichneten Intervalle erhöht werden, so setzt man entweder ein ♯ oder ♮ neben die Zahl (♯ 4) oder versieht dieselbe mit einem Querstrich ø; soll der durch Bezifferung angedeutete Ton erniedrigt werden, so setzt man ein ♭ oder ♮ (♭ 5) daneben. Erhöhungs- sowie Erniedrigungszeichen unter einem Dreiklangsbaßton gelten immer für die Terz. In den Harmonielehren mit Aufgaben findet man ausschließlich die Baßbezifferung in Gebrauch. Von der bisher gezeigten strengen Einführung und Auflösung des dissonierenden Intervalles der Septime kann zu Gunsten einer freieren melodischen Führung der Stimmen abgesehen werden. Die Septime kann deshalb frei eintreten und auch ihre Auflösung durch Versetzung der Dissonanz und auf andere Weise verzögern:



Die Nebenseptimenakkorde auf der 1., 2., 3., 4., 6. und 7. Stufe der Dur- und Moll-Tonarten werden nach denselben Grundsätzen wie der Dominantsextakkord, also entweder streng oder frei eingeführt und ebenso aufgelöst oder fortgeführt. Einige Möglichkeiten zeigen die folgenden Beispiele:

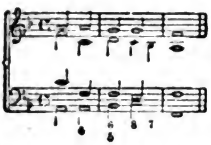


Verbindung der Septimenakkorde untereinander:

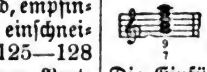


Digitized by Google

Natürlich können auch diese Nebenseptimenakkorde umgekehrt und in Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkorde umgewandelt werden. Unter den Nebenseptimenakkorden ist der auf der 2. Stufe gewissermaßen heilig gesprochen, in Chorälen findet man ihn namentlich in seiner ersten Umkehrung als $\frac{6}{5}$ und in folgender Ein- und Fortführung sehr häufig:



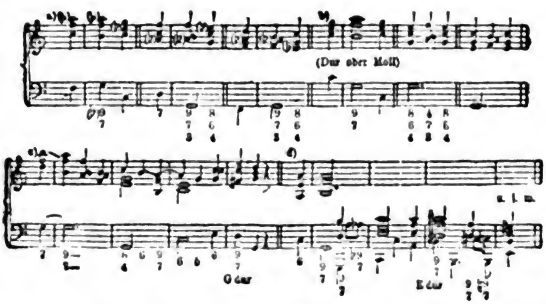
Welch erschütternder Wirkung die übrigen Nebenseptimenakkorde fähig sind, empfinden wir bei Anhören der einschneidenden Dissonanzen im 125—128 Takte der Durchführung von Beethovens Eroica-Symphonie, wo der Meister den Quintsextakkord (des großen Sextakkordes) im synkopierten Rhythmus anwendet. Einige Schwierigkeit der Erklärung bietet der Septimenakkord auf der 1. Stufe. In Dur ist seine Art erklärlich und seine Behandlung wie bei den Akkorden gleichen Namens, aber in Moll will er sich nicht der Einführungs- und Auflösungsweise der übrigen Septimenakkorde fügen, denn seine große Septime h strebt nicht nach einiger Auflösung abwärts, vielmehr drängt sie als Leitton der Tonart nach oben, und erhält dadurch den Charakter eines Vorhalts, eines harmoniefremden Tones, dessen später gedacht werden wird.



290. **Der Hauptnonenakkord.** Er ist ein Fünfklang, der durch Hinzufügen einer weiteren Terz aus dem Dominantseptimenakkord entsteht:

In Dur hat er eine große None, in Moll eine kleine:

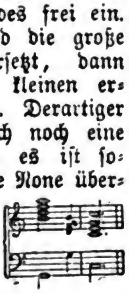
Die Einführung und Auflösung der beiden dissonierenden Intervalle, Septime und None geschieht nach denselben Grundsätzen und durch dieselben Akkorde, welche schon beim Septimenakkord angeführt wurden. Bei vierstimmiger Anwendung ist es notwendig, ein Intervall, und zwar nur die Quinte, auszulassen.

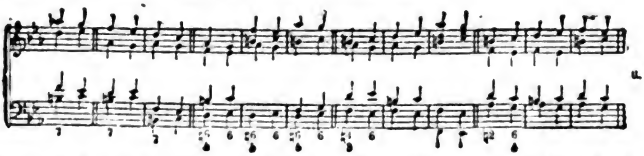


Baßversetzungen der über dem Grundton liegenden Intervalle des Nonenakkordes sind auch brauchbar. Dabei muß die None von dem ursprünglichen Grundton immer die ihrem Intervallnamen entsprechende Entfernung beibehalten. Ebenso sind Freiheiten des Eintritts und der Auflösung der Dissonanz der None im gleichen Maße statthaft wie für die Septime beim Septimenakkord. So ist im Beispiel c, erster Takt,

Digitized by Google

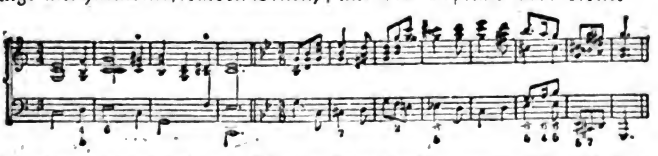
die None zweimal versetzt, ehe sie im zweiten Takt ihre Auflösung findet; im dritten Takt findet sich eine weitere Freiheit der Auflösung, insofern als die None dort erst zur konsonierenden Sexte wird und dann abwärts schreitet; im vierten Takt tritt die None des G-dur-Dominantakkordes frei ein. Im Beispiel d wird die große None ebenfalls versetzt, dann chromatisch zu einer kleinen erniedrigt und aufgelöst. Derartiger Freiheiten ließen sich noch eine Menge anführen, ja es ist sogar möglich, daß die None überhaupt nicht aufgelöst wird wie in folgender Verbindung: Mit Recht wird der kleine, sowie der verminderte Septimenakkord auf der 7. Stufe der Dur- bezw. Moll-Tonleiter als ein Nonenakkord mit fehlendem Grundton angesehen, denn die Auflösung dieser dissonierenden Akkorde erfolgt nicht, wie bei den echten Stammakkorden, am günstigsten in den eine Quinte tiefer liegenden Dreiklang ꝛc., sondern viel befriedigender und zusammenhängender in den eine halbe Tonstufe höher stehenden tonischen Dreiklang, wie schon aus den Notenbeispielen e und f (Seite 13) ersichtlich ist. Der verminderte Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll ist ein außerordentlich viel gebrauchter Vierklang und in allen Umkehrungen gleich befriedigend:





Der beste unter den Nebenfünfklängen ist der Nonenakkord auf der 2. Stufe; von ihm ist auch der Septimenakkord der 4. Stufe in Dur und Moll abzuleiten, wie sich aus der günstigsten Auflösung desselben in den Dreiklang oder Septimenakkord der Dominanten ergiebt. Die sonstigen, den Nonenakkorden gleichgearteten Akkordgebilde auf den übrigen Stufen beider Tongeschlechter, können auch als Zusammenklänge mit harmoniefremden Tönen, die in der Fortsetzung der Betrachtung unterzogen sind, verstanden werden.

291. Die alterierten Akkorde. Als letzte Klasse harmonischer Zusammenklänge seien noch die sehr schmiegsamen sogenannten alterierten (veränderten) Akkorde erwähnt. Sie entstehen durch chromatische Aenderung (Erhöhung oder Erniedrigung) des Intervalles eines Dreiklangs, in dessen Eigenschaft als solchem oder in seiner Kombination mit der Septime oder None.

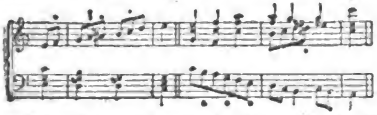


Oft gebrauchte alterierte Akkorde sind der übermäßige Sextakkord und der Quintsextakkord mit übermäßiger Sexte, entstanden durch Umkehrung des Septimenakkordes mit kleiner Terz u. Septime, sowie erhöhtem Grundton.

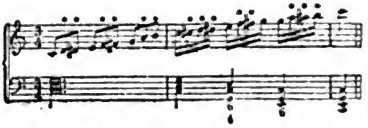
Digitized by Google

292. Fremde Töne. Der in Vorstehendem gegebene allgemeine Ueberblick über die Arten akkordlicher Bildungen wird es dem Leser ermöglichen, ein Tonstück auf seine Harmonie zu analysieren. Doch trifft man auch Zusammenklänge, welche der Grundharmonie fremde Töne enthalten. Die Hauptarten dieser harmoniefremden Bildungen sind: a) Durchgangstöne, b) Wechselnoten, c) Vorhalte, d) Vorausnahmen (Antizipationen) und e) der Orgelpunkt.

293. Durchgangston. Unter Durchgangstönen versteht man diatonisch oder chromatisch auf- oder abwärts gehende Töne, welche die auf accentuierteren Taktteilen stehenden Akkordtöne melodisch miteinander verbinden.

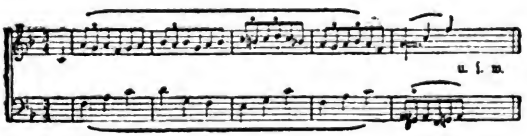


Es ist jetzt sogar die Möglichkeit gegeben, über einem einzigen Akkord, z. B. hier über dem großen Dreiklang, eine diatonisch chromatische Passage auszuführen. Alle in derselben vorkommenden Durchgänge sind mit * bezeichnet.



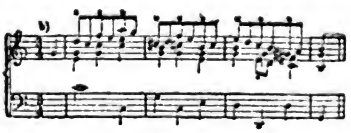
Von welcher Wichtigkeit die Durchgangstöne bei der Bildung tonleiterartiger Passagen sind, ist deshalb leicht erklärlich.

294. Harmoniefremde Töne. Zum Unterschied von den Durchgangstönen nennt man die harmoniefremden Töne, welche von einem harmonischen Intervall stufenweise nach oben oder unten gehen oder beides aufeinanderfolgend thun, aber wieder in dasselbe zurückkehren, also einen Akkordton mit der oberen oder unteren Sekunde umschreiten, Wechselnoten; z. B. enthält das Trio des Menuetts von Beethovens Sonate op. 2 Nr. 1



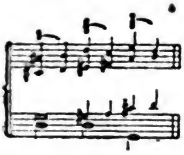
an den mit * bezeichneten Stellen die harmoniefremden Wechselnoten.

295. Der Vorhalt. Die dritte harmoniefremde Bildung, der Vorhalt, ist ein verschobener Wechselton, denn während dieser auf unbetontem Taktteil eintritt, ist es das charakteristische Merkmal des Vorhalts, in betonter Stellung aufzutreten, um den Akkordton aus dieser zu verdrängen bezw. auf ihn zu spannen. Der Vorhaltston ist immer die untere oder obere Sekunde des Akkordtons; dabei kann die Dissonanz des Vorhalts vorbereitet sein (a): oder frei eintreten (b):

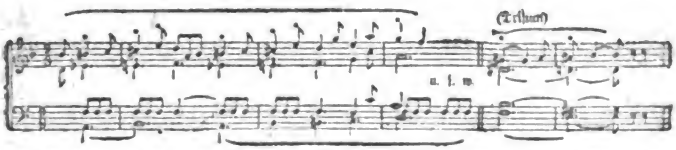


sie kann in einer Stimme oder in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit vorhanden sein (c):

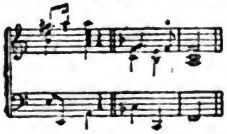
Digitized by Google



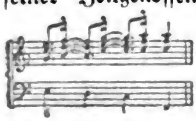
Die Wagnerschen Werke sind überreich an den wundervollsten Klängen, die durch geniale Anwendung der harmoniefremden Töne der Vorhalte ꝛc. entstanden sind (Meistersinger):



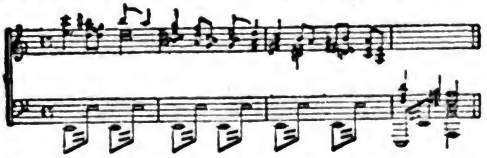
296. Die Antizipation. Die Vorausnahme oder Antizipation besteht darin, daß zu einem Akkord



Töne des folgenden vorausgenommen werden, eine harmonische Freiheit, die namentlich bei den Schlüssen von Musikstücken Händels und seiner Zeitgenossen stereotyp ist:



297. Der Orgelpunkt ist ein fortklingender Baßton, über dem sich die Harmonien, unter sich zusammenhängend, im bunten Wechsel bewegen. Zu Anfang eines Tonstücks wird meistens die Tonika den Orgelpunkt abgeben, zum Schluß die Dominante, oder erst diese und dann noch die Tonika. Bedeutsame Beispiele dafür finden sich in klassischen und modernen Kompositionen, so baut sich z. B. im deutschen Requiem von Brahms ein fugierter Chorsatz über einem 36 Takte dauernden Orgelpunkt der Tonika d auf. Mit Genialität macht auch der große Symphoniker Anton Bruckner von den Orgelpunkten Gebrauch. Der Anfangs- und Schlußakkord eines Orgelpunkts ist im allgemeinen eine Konsonanz oder doch eine zum fortklingenden Grundton akkordlich passende Harmonie:

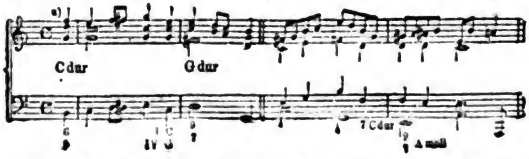


Zuweilen findet man auch den Orgelpunkt in einer Oberstimme verdoppelt, oder sowohl den auf der Tonika wie den auf der Dominante gleichzeitig angewendet (siehe Mendelssohn Symphonie in a-moll op. 56, Schluß des 4. Satzes).

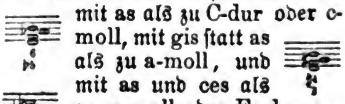
298. Die Modulation. Es ist wohl schon aufgefallen, daß in den bisher beigegebenen Notenbeispielen die anfänglich herrschende Tonart vorübergehend verlassen und eine andere berührt oder in einer anderen Tonart geschlossen wurde: es ging also an geeigneter Stelle eine Verbindung des harmonischen Materials verschiedener Tonarten oder eine Modulation vor sich. Man unterscheidet bei derselben drei Grade. Als vollständige Ausweichung wird die Modulation angesehen, wenn im Verlauf eines Tonstücks die

Digitized by Google

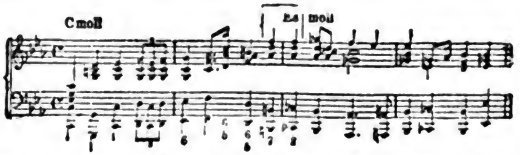
Haupttonart verlassen und, wie z. B. in einem Sonatensatz (s. Formenlehre), in eine vollständig ausgeprägte neue Tonart übergegangen wird, in der dann ein zweites Thema erscheint. Eine vorübergehende Ausweichung findet statt, wenn nur auf kürzere Dauer eine neue Tonart Platz greift und eine Berührung, wenn nur einzelne Akkorde einer fremden Tonart mit denen der jeweiligen Haupttonart abwechseln. Nach der Art, wie der Tonartenübergang erfolgt, kann außerdem die Modulation eine diatonische, chromatische, enharmonische sein. Bei ersterer Art ist der dem ausweichenden Akkord vorangehende beiden Tonarten gemeinschaftlich (a):



Bei der zweiten Art sind der überleitende und der ihm vorangehende Akkord nur je ihrer Tonart eigen (b). Die Möglichkeit der dritten Art, der enharmonischen Modulation, beruht darin, daß von einem Akkord, am besten einem verminderten Septimenakkord, Intervalle enharmonisch verwechselt werden. So kann in diesem Fall die erste Umkehrung des verminderten Septimenakkords



mit as als zu C-dur oder c-moll, mit gis statt as als zu a-moll, und mit as und ces als zu es-moll oder Es-dur gehörend, angesehen werden. Demgemäß kann bei genügender Vorbereitung z. B. von c-moll nach es-moll moduliert werden:



Die meiste ausweichende Kraft besitzen die Dominantseptimenakkorde, denn sie stellen die vorhandene Tonart am bestimmtesten fest und werden deshalb auch mit Vorliebe als überleitende Akkorde gebraucht.

299. Die Figuration. Um die Musik rhythmisch und melodisch zu beleben, um mit weniger als vier Stimmen eine Harmonie klar ausdrücken zu können, läßt man die Töne eines Akkords einzeln nach einander erklingen. Diese Zerlegung eines Akkordes nennt man, wenn die aufeinanderfolgenden Töne nur akkordliche Intervalle sind: harmonische Figuration, sofern diese aber mit harmoniefremden Tönen kombiniert wird, harmonisch melodische Figuration. Sie ist ein so gebräuchliches Mittel der Variation von Akkorden und findet sich in so unzähligen Beispielen in der Musiklitteratur (Beethoven, Sonate Cis-moll op. 27 Nr. 2; Mendelssohn, Lieder ohne Worte Nr. 1 ꝛc. ꝛc.) vor, daß sie einer näheren Erklärung kaum bedarf.

Zum eingehenderen Studium seien die betreffenden ausgezeichneten Lehr-

Digitized by Google

bücher von Bußler, Ludw., Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben systematisch und methodisch dargestellt (4. Aufl., Berlin); Jadassohn, Lehrbuch der Harmonie (5. Aufl., Leipzig); Richter, Ernst Friedr. Eduard, Lehrbuch der Harmonie (16. Aufl., Leipzig); Riemann, Dr. Hugo, Vereinfachte Harmonielehre (London 1893); Tiersch, Otto, Kurze praktische Generalbaß-, Harmonie- und Modulationslehre (Leipzig 1876) empfohlen.

Formlehre.

Um an der Vorführung eines musikalischen Kunstwerkes Freude zu haben, bedarf es in erster Linie nur des Sinnes für Musik, welcher ja fast aller Welt eigen ist; aber freilich wird mancher, dem ein heiterer Tanz, ein flotter Marsch, ein schlichtes Lied große Freude macht, an einem komplizierteren Tonstücke keinen Geschmack finden; er wird eingestehen, daß er dem Tonstrome nicht zu folgen vermöge. Namentlich wird dies bei komplizierteren Instrumentalwerken der Fall sein (bei Fugen, Sonaten, Symphonien ꝛc.), während bei Gesangwerken schon der Text führend und erklärend wirkt. So sehen wir vollkommene Laien einer Passionsmusik von Bach, einem Fidelio von Beethoven, ja selbst einem Musikdrama von Wagner mit gespanntester Aufmerksamkeit folgen und sich daran begeistern, während denselben Leuten eine Symphonie von Schumann ein Buch mit sieben Siegeln bleiben dürfte.

300. **Die musikalischen Formen in der Instrumentalmusik.** Um alle die versteckteften Schönheiten einer Symphonie erkennen und würdigen zu können, muß man freilich ein völlig durchgebildeter Musiker sein, aber wenn der Laie sich die Mühe geben wird, sich, wenn auch nur oberflächlich, mit den Formen in der Musik bekannt zu machen, wenn er selbst nur sein Ohr durch häufigen Besuch ernsterer Konzerte zu schulen sucht, so wird er bald auch an größeren, komplizierteren Instrumentalwerken Freude finden, zumal die wahrhaften Meisterwerke auch gar manche leicht erfaßbare, offen daliegende Schönheiten enthalten, als da sind schöne Melodien, reizvolle Harmonien, pikante Rhythmen, schöne Klangwirkungen. Da sicher nur wenige es verschmähen, sich mit den Kunstausdrücken in der Architektur, mit dem Wesentlichen der verschiedenen Stilarten in der Baukunst ꝛc. einigermaßen bekannt zu machen, um sich den Genuß beim Anschauen großartiger Baudenkmäler zu erhöhen, so steht zu erwarten, daß es auch von gar manchen willkommen geheißen werde, wenn ihnen eine knappe, leicht faßliche Lehre von den musikalischen Formen geboten wird, welche wir in Folgendem zu geben versuchen. Zunächst wenden wir uns zu den Formen der Instrumentalmusik.

Gleichwie in der Sprache aus Vorder- und Nachsatz eine Periode gebildet wird, so ist dies auch in der Musik der Fall. Gemeiniglich besteht eine solche einfache Periode aus acht Takten, die aus zwei gleichen, mithin viertaktigen Sätzen besteht. Eine große Anzahl von Volksliedern liefert hierfür die Beispiele.

Digitized by Google

Häufig aber wird der ersten Periode noch eine zweite — meistens von ähnlichem Charakter — beigesellt, nicht selten die erste nunmehr wiederholt (wohl auch durch einen Anhang erweitert), immer aber in derselben Tonart abgeschlossen, in welcher das kleine Tonstück begonnen.

301. **Liedform.** Alle solcher Weise gebauten Tonstücke gehören der einfachen Liedform an, seien sie nun für Gesang oder Instrumente geschrieben*). Fast alle Volkslieder, aber auch eine große Anzahl Kunstlieder (von Beethoven bis Brahms) gehören dieser Kategorie an, ebensowohl eine Menge von Instrumentalsätzen, wie z. B. das Thema zu den Variationen der Sonate op. 26 von Beethoven, ebenso das Thema des zweiten Satzes der Kreutzer-Sonate von Beethoven, auch das Thema „Freude, schöner Götterfunken", aus der IX. Symphonie u. s. w. u. s. w. — Stellt man nun dem also geformten Tonstücke ein zweites in gleicher Form gegenüber und wiederholt darauf das erste, so ist die doppelte Liedform entstanden. In dieser Form sind die meisten, als Menuett, Scherzo oder Intermezzo bezeichneten Mittelsätze einer Sonate, Symphonie ꝛc. geschrieben. Das zweite, dem ersten gegenübergestellte Lied führt gemeiniglich den Namen Trio, auch Alternativ. Auch der Trauermarsch in Beethovens As-dur-Sonate op. 26 ist in dieser Form geschrieben, desgleichen Chopins berühmter Trauermarsch und vieles andere. Selbstverständlich kommen sowohl bei der einfachen wie auch bei der doppelten Liedform unzählige kleine Modifikationen vor, welche aber die eigentlichen Konturen nicht weiter tangieren. Bei einiger Uebung und musikalischen Intelligenz wird man bald das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden wissen. Eine unweit komplizierte Form ist die der Sonate.

302. **Sonatenform.** Im allgemeinen versteht man unter „Sonate" ein größeres, meist aus drei oder vier in Beziehung zu einander stehenden Sätzen gebildetes Instrumentalwerk, dessen erster Satz in derjenigen Form geschrieben ist, die wir wiederum speziell „Sonatenform" nennen. Diese sei nun hier zunächst erörtert. Die Hauptmomente im Sonatensatze sind das anfangs auftretende Hauptthema und das später in einer anderen nahe liegenden Tonart erscheinende zweite Thema, welche durch eine Modulationsgruppe mit einander verbunden sind, d. h. mit denjenigen Takten, welche von der Haupttonart in die des zweiten Themas führen; dem zweiten Thema folgt dann noch ein Anhang (Coda), welcher den sogenannten ersten Teil der Sonate abschließt. Sehr häufig wird dieser erste Teil wiederholt und ist daher der Abschluß desselben auch für das Auge sehr leicht durch das hier gestellte Wiederholungszeichen erkennbar. Zuweilen findet man zwischen dem zweiten Thema und der Coda noch eine Passagengruppe (namentlich in fast allen Instrumental-Konzerten), welche, gegenüber dem meistenteils rhythmisch Gefesteten des ersten und dem lyrischen Charakter des zweiten Themas das bewegliche Element in der Musik vertritt. Auch in den Beethovenschen Sonaten findet sich diese Gruppe häufig. Nach dem Abschlusse des ersten Theiles bringt der Komponist nur sehr selten ganz neue Gedanken, sondern er verarbeitet die im ersten Teile gebrachten Themen und Motive in mannigfaltigster,

*) Der von Mendelssohn erfundene Ausdruck „Lied ohne Worte" weist schon darauf hin, daß das Lied eine Kunstform ist, die nicht ausschließlich der Vokalmusik angehört.

Digitized by Google

teils kontrapunktischer, teils freierer Weise, die früheren Gedanken oft in ganz andere poetische Beleuchtung rückend. Dieser Abschnitt des Sonatensatzes wird die „Durchführung" genannt und verlangt allerdings von seiten des Hörers eine größere Aufmerksamkeit und ein feineres Verständnis als der erste Teil, denn es ist leicht, ein Thema zu erfassen, viel schwerer aber die Verwertung desselben zu verfolgen, wenn es in kleine Motive zerlegt und in aller denkbaren Weise wieder erscheint. Hat der Komponist sich in dieser Weise Genüge geleistet, so kehrt er zum Anfang, zum ersten Hauptthema zurück und das nun folgende ist im großen Ganzen eine Wiederholung des ersten Teiles mit veränderter Modulation, so daß der ganze Satz wiederum in der Haupttonart abschließt. In dieser Form also sind mit wenigen Ausnahmen sämtliche ersten Sonatensätze geschrieben und sei hier gleich bemerkt, daß es lediglich usus ist, die für Orchester geschriebene Sonate „Symphonie", die für mehrere Instrumente geschriebene je nachdem Duo, Trio, Quartett, Quintett ꝛc. zu benennen; es sind eben alle Sonaten. Die mittleren Sätze der Sonate (Adagio, Andante, Largo-Scherzo, Menuett, Intermezzo) sind vorzugsweise in der doppelten Liedform geschrieben, doch wird bei dem langsamen Satze auch häufig die Sonatenform (jedoch ohne Durchführung, oder doch mit einer sehr knappen) angewandt, oft auch die Variationenform.

Der Schlußsatz (Finale) einer Sonate ist meistenteils entweder in der Sonaten- oder in der Rondoform geschrieben, doch kommt auch häufig die Variationenform vor.

303. Variationenform. Die letztere hat u. a. Beethoven mit Vorliebe angewandt; sie bedarf kaum einer Erläuterung, denn der Name sagt schon, daß der Komponist in einem Variationencyklus (sei er nur selbständig oder Teil eines größeren Werkes) ein gegebenes, in einfacher Liedform gehaltenes Thema in mannigfaltigster Weise verändert. Von Bach bis Brahms haben die größten Meister der Tonkunst diese Form eifrig gepflegt und es erscheint daher schwer begreiflich, daß Publikum wie auch Musik-Verleger ein Vorurteil gegen Variationen hegen. Die berühmte Chaconne für Geige von Bach ist ein Variationenwerk, ebenso der Schlußsatz der E-moll-Symphonie von Brahms, die Schlußsätze der Sinfonia eroica und der neunten Symphonie, sowie die langsamen Sätze der C-moll-Symphonie, der A-dur- und der neunten Symphonie desselben Meisters sind in etwas modifizierter Variationenform gehalten und so könnte man noch eine große Anzahl monumentaler Meisterwerke anführen. Möge man denn endlich mit diesem gänzlich unmotivierten Vorurteil brechen!

304. Rondoform. Das Wesentliche des Rondos ist, daß das Hauptthema öfters wiederkehrt und daß diese Wiederkehr durch das Auftreten anderer Nebenthemen unterbrochen wird. Das Hauptthema spielt also im Rondo eine ähnliche Rolle wie im Sonett der Hauptreim, wie sich denn überhaupt eine Parallele zwischen dem Rondo und dem Sonett ziehen läßt. Diese bisher erläuterten Formen sind die hauptsächlichen, in die sich nahezu alle übrigen einreihen lassen, und es dürfte daher genügen, wenn die etwa noch erwähnenswerten in Kürze behandelt werden.

305. Die Suite. Die Suite (Partita) ist die Vorläuferin der Sonate gewesen, sie besteht aus einer Folge mehrerer, ihrem Cha-

Digitized by Google

rakter nach kontrastierender Tanzstücke, wie sie in früherer Zeit gebräuchlich waren, als da sind: Allemande, Gavotte, Sarabande, Bourrée, Courante, Menuett, Gigue ꝛc. Häufig ward sie durch ein Präludium oder eine Ouverture eröffnet und oft auch wurde noch ein getragenes Musikstück (Air) unter die Tänze gemischt (siehe die berühmte Air aus der D-dur-Suite von J. S. Bach). In früherer Zeit schrieb man die sämtlichen Sätze einer solchen Suite durchweg in einer und derselben Tonart; in neuerer Zeit, da man die Form der Suite wieder auferweckte und modernisierte, ist man mit vollem Rechte von diesem Brauche abgewichen. Franz Lachner war der erste, welcher diese gänzlich ad acta gelegte Form wieder zu Ehren brachte und ihr durch Aufnahme glänzend gearbeiteter Fugen Würde verlieh, zugleich aber auch modernere Formen, wie Mazurka, Marsch u. s. w. einfügte.

306. **Die Serenade.** Die Serenade (Abendmusik) ist, ebenso wie das Divertimento und die Kassation, ursprünglich der leichten Unterhaltung gewidmet und besteht meistenteils aus einer größeren Reihe dem leichten Verständnis angepaßter Tonstücke, gewöhnlich mit einem Marsch beginnend, der sich am Schlusse wiederholt, damit kennzeichnend, daß die, das Ständchen bringenden Musiker sich nähern und später sich entfernen; es folgen sich inzwischen in buntem Wechsel ganz nach Willkür des Komponisten langsame Sätze, Menuetts (gewöhnlich deren zwei) Polonaisen, Variationen ꝛc. Mozart hat sehr viele solcher Serenaden geschrieben und charakteristisch an ihnen ist, daß fast immer Blasinstrumente herbeigezogen sind, und daß die Partien der Saiten-Instrumente nicht — wie bei Symphonien und Suiten — mehrfach, sondern nur einfach besetzt gedacht sind. In neuerer Zeit ist man von diesem Brauche abgewichen. Die beiden Brahms'schen Serenaden (die eine für kleineres, die andere für großes Orchester geschrieben), gehören nicht der Unterhaltungsmusik an, sondern sind eigentlich verkappte Symphonien, nur mit dem Unterschiede, daß sie mehr Sätze enthalten als die eigentliche Symphonie. In neuerer Zeit schrieben Robert Volkmann, Karl Reinecke, S. Jadassohn u. a. Serenaden (zum Teil für Streich-Orchester), welche sich wieder mehr dem eigentlichen Charakter nähern und dem Hörer edle Unterhaltungsmusik zu bieten suchen.

307. **Die Phantasie.** Die Phantasie ist ein Tonstück, in welchem der Komponist sich nicht an bestimmte Formen bindet, sondern dem freien Fluge seiner Phantasie folgt; da die Musik nun aber ohne jegliche gebundene Form nicht lange bestehen kann, so bringt der Komponist fast immer neben manchen rhapsodisch gehaltenen Sätzen wiederum Abschnitte in durchaus gefestigter Form. So begegnen wir der chromatischen Phantasie und Fuge v. Bach, der C-dur-Phantasie und Fuge von Mozart und desselben Meisters F-moll-Phantasie zu vier Händen (ursprünglich ein Orgelstück für eine Uhr), welche mit einer Fuge beginnt und schließt und in der Mitte wohlgeordnete Variationen über ein Andante-Thema bringt. Beethovens Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor gipfelt in Variationen u. s. w. Leider haben viele Modekomponisten ihre potpourri-artigen Zusammenstellungen von beliebten Opernmelodien, Volksliedern ꝛc. ebenfalls mit diesem Titel aufzuputzen gesucht, doch ist es ein arger

Digitized by Google

Mißbrauch desselben. — Eine Form, die erst in neuerer Zeit aufgetaucht und zunächst von Liszt kultiviert wurde, ist die symphonische Dichtung, welche wohl ausnahmslos der sogenannten Programm-Musik angehört.

308. Die symphonische Dichtung. Die Programm-Musik hat die Tendenz einen bestimmten äußeren oder auch einen seelischen Vorgang zu schildern und der Komponist hält es daher für nötig, seinem Werke einen erläuternden Text mitzugeben, damit der Hörer seine musikalische Ausdrucksweise begreife. Zu allen Zeiten hat man derartige Programm-Musik geschrieben: der alte, im 16. Jahrhundert lebende Jannequin komponierte eine Hasenjagd (chasse de lièvre), „prise de Boulogne" und vieles ähnliche, Leopold Mozart, der Vater des großen Wolfgang Amadeus, schrieb eine Schlittenfahrt, in welcher u. a. „das vor Kälte zitternde Frauenzimmer" musikalisch abgeschildert wird, und Dittersdorf hat Symphonien nach den Metamorphosen des Ovid komponiert. Auch Joh. Seb. Bach schrieb ein „Capriccio sopra la Lontananza del suo fratello dilettissimo" mit folgendem Programm: „Arioso, Adagio. Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten. Moderato ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen. Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde — allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es nicht anders sein kann, und nehmen Abschied. — Aria di Postiglione. — Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione." Die Anhänger der Programm-Musik lieben es, den großen Johann Sebastian um dieser Stücke willen als Vertreter derselben zu nennen, was insofern etwas kühn sein möchte, als angesichts der, über fünfzig Bände füllenden Werke Bachs, welche nichts ähnliches enthalten, diese sechs Seiten wenig ins Gewicht fallen, zumal der zweite Satz ein Fugato ist, wie Bach deren zahllose schrieb, während der Schlußsatz eine ganz regelrechte Fuge ist, ja auch die übrigen Sätze in des Meisters kontrapunktischer Weise gearbeitet sind. Auch Beethoven wird gern als Vertreter der Programm-Musik genannt, weil er den einzelnen Sätzen seiner Pastoral-Symphonie Ueberschriften wie „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande", „Lustiges Zusammensein der Landleute", „Gewitter, Sturm" u. s. w. gegeben hat. Diese aber sind so schlichter Art, daß sie den Hörer in seinem Empfinden und in seiner Auffassung durchaus weder beschränken noch beeinflussen, ja, sie sind im Grunde ganz entbehrlich, denn kein einigermaßen musikalisch empfindender Mensch wird die ländlich-idyllische Stimmung des ersten Satzes verkennen, niemand wird in dem Bauerntanz einen Salon- oder gar einen Elfentanz erkennen wollen u. s. w. — Ueber Berechtigung oder Nichtberechtigung der Programm-Musik zu urteilen ist hier nicht der Ort. Während es gar viele begeisterte Anhänger derselben giebt, begegnet man u. a. in Riemanns Musiklexikon folgender Ansicht: die Programm-Musik ist eine solche, der gegenüber der Hörer sich nicht unbefangen dem Eindrucke der Tonfolge hingeben kann, da er mit kritischem Ohre dem Connex zwischen Programm und Tonstück zu folgen genötigt ist. Leider ist das wenigstens die Art, wie Programmkompositionen aufgenommen zu werden pflegen, wenn

Digitized by Google

auch der Komponist eine andere Aufnahme wünscht, nämlich die, daß die Phantasie des Hörers in einer bestimmteren Weise angeregt werde als durch die vieldeutige, des Programmes entbehrende absolute Musik. Die bedeutendsten Vertreter der Programm-Musik sind Berlioz, Liszt und Richard Strauß.

Um die Erklärung der strengen Formen vollständig zu verstehen, bedarf es einer durchaus gründlichen, musikalisch-theoretischen Schulung, welche man ja bei den wenigsten Hörern voraussetzen kann.

309. Kanon. Es sei daher nur in aller Kürze gesagt, daß man unter Kanon ein Tonstück versteht, in welchem die eine beginnende Stimme sämtliche übrigen Stimmen bedingt, indem diese gezwungen sind, die erste sowohl in ihren Intervallenschritten wie in ihren Rhythmen genau nachzuahmen. Die einfachsten Kanons sind die im Einklange, d. h. diejenigen, in welchen sämtliche Stimmen auf derselben Tonstufe folgen, auf welcher die erste begonnen hatte. Dieser Art sind manche sehr populär gewordene Kanons, wie sie in Schulen und bei geselligem Beisammensein nicht selten gesungen werden. Komplizierter sind die Kanons in der Sekunde, Terz ꝛc., in der Vergrößerung, Verkleinerung und Umkehrung, die Spiegel- und Krebs-Kanons. Es giebt Kanons für 2, 3, 4 und mehr Stimmen.

310. Fuge. Die Fuge ist ein Tonstück, bei welchem ein einziges, gewöhnlich kurzes und prägnantes Thema in einer einzigen Stimme beginnt und den Stoff zu dem ganzen Stücke giebt, in dem dies Fugenthema in sämtlichen Stimmen auftreten muß; während die übrigen Stimmen inzwischen nicht bloß begleitend, sondern auch durchaus selbständig behandelt werden müssen. Der unerreichte Meister der Fuge ist bekanntlich Johann Sebastian Bach. — Nachdem somit die Formen der Instrumentalmusik mindestens annähernd vollständig erörtert sind, erübrigt es nunmehr, die Formen der Vokalmusik zu erwähnen, welche übrigens nicht selten mit denen der Instrumentalmusik parallel laufen.

311. Die Formen in der Vokalmusik. Die kleineren Formen sind

312. Lied. 1) Das Lied (Romanze, Cavatine, Kanzone), welches jetzt keiner Erklärung mehr bedarf.

313. Arie. 2) Die Arie, ein breit ausgeführtes Sologesangstück mit Orchesterbegleitung, wie es uns sowohl als etwas für sich Bestehendes (Konzert-Arie), wie auch als Teil einer Kantate, eines Oratoriums, einer Oper entgegentritt. Sie kann betrachtenden, lyrischen, dramatisch-bewegten Inhalts sein, nur bleibt das erzählende Element, welches für die Ballade charakteristisch ist, gänzlich ausgeschlossen. Die kleinere Arie, Ariette, Arioso genannt, nähert sich mehr dem Liede, der Cavatine ꝛc.

314. Rezitativ. 3) Das Rezitativ, welches kaum eine Form zu nennen ist, da es zu Gunsten der prägnanten Deklamation oder des dramatischen Ausdrucks auf periodisch gegliederte Melodiebildung, ja selbst auf rhythmische Gliederung verzichtet. Man unterscheidet das Recitativo secco, bei welchem die Singstimme durch kurze (trockene) Akkorde unterstützt wird, und welches — wie z. B. in Mozarts Figaro und Don Juan — gewissermaßen nur den Dialog ersetzt, und das Recitativo accompagnato, in welchem den begleitenden Instrumenten eine größere Bedeutung zuerteilt wird, und auch die Singstimme zeitweilig melodisch gestaltet ist. Die größeren Formen sind:

Digitized by Google

315. **Kantate.** 1) Die Kantate, ein aus Chören, Ensembles und Einzelgesängen bestehendes Vokalwerk mit Orchesterbegleitung, vorzugsweise lyrischen Inhaltes; wir haben deren weltliche und geistliche (Kirchenkantaten).

316. **Oratorium.** Das Oratorium, ein ebenfalls aus Chören, Ensembles und Einzelgesängen bestehendes Vokalwerk mit Orchester, welches jedoch epischen und dramatischen Inhalts ist. Die speziell dem Gottesdienste in der Kirche gewidmeten Werke wie Messe, Requiem (Seelenmesse), Passion nähern sich ihrem Wesen nach entweder mehr der Kantate oder dem Oratorium.

317. **Oper.** 3) Die Oper (das musikalische Drama), deren Wesen zu erklären wohl sehr überflüssig erscheinen möchte, da dieser Begriff ein so überaus populärer ist. Kleinere Arten der Oper sind das Liederspiel, Singspiel, das Vaudeville, die Operette. Ebenso giebt es kleinere Arten der geistlichen Kantate, wie z. B. die Motette, welche meist für Chor ohne Begleitung (a cappella) komponiert ist, und die vielfachen Kompositionen kurzer lateinischer Kirchentexte, wie „Ave Maria", „Ave verum", „Salvum fac regem", „Exaudi Deus" ꝛc., welche stets nach den Anfangsworten des Textes benannt werden.

So fördernd es nun auch für den Genuß eines Tonwerkes ist, wenn der Hörer einen gewissen Einblick in das Wesen der musikalischen Formen gethan hat, so wird dennoch einen vollkommenen, wahrhaften, erhebenden Genuß an demselben nur derjenige haben, welcher die Sprache der Töne versteht, d. h. welcher den musikalischen Ausdruck für die zartesten Regungen der Seele als solchen zu erkennen und nachzuempfinden mag. Es wird zwar kaum einen Kulturmenschen geben, der nicht einen Tanz als den Ausdruck der Fröhlichkeit, einen Trauermarsch als den des Schmerzes erkennte, aber zwischen ausgelassener Heiterkeit und tiefem Schmerze liegen noch unsäglich viele Seelen- und Gemütsstimmungen, sei es Ergebung oder Trotz, Uebermut oder dumpfes Dahinbrüten, Stolz oder Demut, und für alle diese und viele, viele andere Stimmungen, für Eigenschaften wie Anmut, Ritterlichkeit, Derbheit, für Thätigkeiten wie Schmeicheln, Kokettieren ꝛc., weiß der begabte Tonsetzer den musikalischen Ausdruck zu finden, und nur derjenige ausübende Musiker wird ein wahrhaft bedeutender genannt werden können, der auch in diesem Sinne den Tonsetzer und dessen Werk versteht. Glücklich der Hörer, welcher nicht nur mit dem äußeren Ohre dem Tonspiel folgt, sondern in dessen Innerem alle die verwandten Saiten anklingen, die der Komponist zu erregen wünschte. Aber lehren läßt sich das nicht. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Instrumentenkunde.

1. Das Klavier.

318. **Prinzip der Tasteninstrumente.** Man hat vermutlich von jeher, seit Saiten- und Blasinstrumente vorhanden waren, den Wunsch gehegt, gleichzeitig die Töne hervorzubringen, die der Spieler einzeln auf seinem besonderen Instrument erzeugte. Dieser Wunsch

Digitized by Google

trieb zur Erfindung der Tasteninstrumente, deren Wichtigkeit für Ausbildung der Harmonie einleuchtet. In ihnen waren, wie z. B. in der Orgel, mehrere Blasinstrumente, im Klavier mehrere Saiteninstrumente vereinigt, um von Tasten aus regiert zu werden. Während es aber bei der Orgel leicht gelang, den ursprünglichen Charakter der nachzuahmenden Blasinstrumente zu wahren, sah man sich bei Saitentastaturen auf die Tonerzeugung durch Stoß oder Schlag beschränkt und deshalb gelangte man hier erst verhältnismäßig spät zu einem befriedigenden Instrument. Das Hammerklavier reicht kaum $1^3/_4$ Jahrhunderte zurück. Die früheren Formen des Klaviers sind sehr unvollkommen und ihre untergeordnete Bedeutung, namentlich der Orgel gegenüber, spricht sich auch darin aus, daß die Herstellung von Orgelbauern mit besorgt wurde. Ist doch der Name „Klavier" von clavis (= Schlüssel) dem Orgelmechanismus entlehnt, bei dem durch die Tasten die Windladen geöffnet werden. Allerdings hatte man schon früh versucht, bei Saitentastatur den Reibungston beizubehalten; im 10.—12. Jahrhundert war die Drehleier (ältester Name: Organistrum) sehr verbreitet. Allein sie zeigte sich nicht vervollkommnungsfähig und noch heute, mit allen Mitteln gesteigertster Technik ist der Bogenflügel, der die Saiten wie der Violinspieler zum Tönen brächte, ein ungelöstes Problem. Dagegen erwies sich das Monochord einer bedeutenden Entwicklung fähig. Wohl nach dem Vorbild der Orgel hatte man aus diesem Tonmessungsinstrument durch Einrichtung von Tasten, welche die Stege einzeln an die Saite hoben, ein Spielinstrument gemacht. In den Anfang des 16. Jahrhunderts müssen dann die entscheidenden Verbesserungen fallen, die dem Klavier seinen wichtigeren Rang verschafften. Doch wurden die beiden Hauptgattungen desselben, die uns im folgenden beschäftigen, schon ein Jahrhundert früher unterschieden.

319. **Klavichord.** Die eine Gattung des Klaviers läßt noch deutlich den Ursprung aus dem alten Monochord erkennen: Das Klavichord

Fig. 1. Klavichord.

hatte anfangs einige wenige gleich lange Saiten, die quer durch den Kasten liefen. Als Stege zur Saitenteilung dienten Metallzungen, aus messingnen Blechplättchen bestehend, oder Federkiele, (beides Tangenten genannt), welche auf die hinteren Tastenenden befestigt waren und, von den Tasten emporgehoben, die Saite zugleich teilten und zum Tönen brachten. Zur verschiedenen Stimmung der Saiten verhalfen die Unterschiede in Spannung und Dicke, ähnlich wie bei der Violine. Der Bezug war schon früher doppel- und dreichörig, bei drei Saiten die dritte eine Oktave höher gestimmt. Die Anzahl der Tasten war nun viel kleiner als die der Saiten. Man richtete mehrere Tasten, bezw. Tangenten auf ein Saitenchor und regulierte dabei durch Wechsel der Anschlagstelle die Tonhöhe. So verfuhr man auch, als die Einfügung der Halbtöne Bedürfnis wurde (1548 durch Zarlino). „Mit Bünden" hieß dies Verfahren; „bundfrei" war das

Digitized by Google

Instrument, wenn jede Taste ihre eigene Saite hatte, was aber erst im 18. Jahrhundert überall der Fall war. Das Zusammenklingen der Töne hatte also bis dahin seine Grenzen. Zwecks der Dämpfung wurden die Saiten mit Tuch umwunden, nachdem man anfangs vielleicht mit der linken Hand gedämpft hatte, während rechts vom Spieler sich der klingende Teil der Saite befand. Später erhielt das Klavichord wie das Klavicimbal messingnen Saitenbezug mit unterschiedlicher Länge und Kürze der Saiten. Auch wurde der unscheinbare Kasten („Schachbrett") mit der Zeit auf eigene Füße gestellt. Der Tonumfang betrug anfangs nur 20 Töne F—b¹, ohne andere Obertasten als b und b¹, oder auch wohl nach dem Guidonischen Monochord G—e"; die stufenweise Erweiterung legte c—f" als gewöhnlichen Umfang fest.

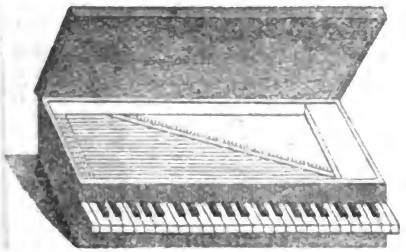


Fig. 2. Klavichord.

Obwohl das Klavichord in mancher Beziehung von der Schwestergattung überholt wurde, hielt es sich doch als Lehr- und Studieninstrument besonders in Deutschland ebenso lang wie jene. Die Erklärung liegt in der **Klangfarbe**. Durch den Anschlag der Tangenten entstanden auf jeder Saite zwei schwingende Abteilungen. Da aber das eine Stück weit kürzer als das andere und mit Tuch durchflochten war, so blieb sein Klang unvernehmbar und auch das längere Stück tönte nur schwach, weil die anschlagende Tangente selbst die Schwingungen hemmte. Die Klangfarbe gewann dadurch einen äußerst zarten Charakter und es waren auch Tonschattierungen möglich. So konnte durch leises Wiegen des Fingers auf der Taste ein Beben des Tons erzeugt werden, indem die Tangente sich an der Saite rieb. Auch war das Binden der Töne möglich. Noch Schubert und Beethoven stellten dem Klavichord die ehrenvollsten Zeugnisse aus; letzterer hielt dafür, daß man bei ihm „unter allen Tasteninstrumenten Ton und Vortrag am besten in der Gewalt habe".

320. **Klavicimbal.** Das Klavicimbal entwickelte sich nicht viel später als das Klavichord (ca. 1400) aus dem Hackbrett (Cimbal) durch Anbringung einer Klaviatur. Die Saiten liefen vom Spieler weg und waren von verschiedener Länge. Die

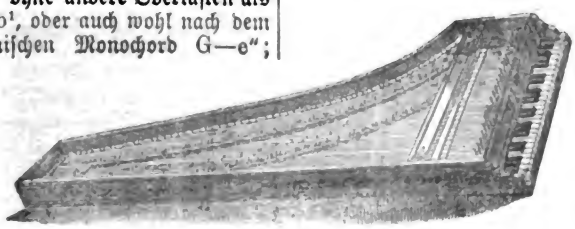


Fig. 3. Klavicimbal.

Digitized by Google

harfenartige Form der Besaitung gab Veranlassung zu harfenartigem Bau und zur Benennung Flügel. Jeder Ton hatte, im Unterschied vom Klavichord, seine eigene Saite gleich vom Anfang an; „Bünde" waren nicht mehr notwendig. Mit dem Klavichord teilt es den mehrchörigen Saitenbezug. Der Hauptunterschied von jenem lag in der Art des Anschlags: Die Saiten standen nicht unmittelbar durch befestigte Tangenten mit den Tasten in Verbindung, sondern wurden mittelbar von kleinen Stückchen aus Rabenfedern pizzicato angerissen; die Rabenkiele waren am obern Ende von sog. Docken oder Springern in Zungen befestigt und diese Hölzchen, die durch den Resonanzboden bis an die Saiten reichten, ruhten lose hinten auf den Tasten; Leder- oder Tuchplättchen verhinderten ein Klappern der herabfallenden Docken. Die Saiten mußten sehr dünn sein, um von einem so schwachen Anschlagsmittel in Schwingung versetzt zu werden; die Kiele selbst brachen oft ab und deshalb mußten sich die Spieler aufs „Bekielen" verstehen. Trotz der dünnen Saiten war der Ton viel stärker und rauschender als jener des Klavichords. Zugleich aber blieb er starr, unfähig zur Nüancierung, immer gleich hart, trocken, kurz abgerissen. Zur Begleitung von Chor und Orchester konnte das Klavicimbal wohl taugen, weniger aber zum Einzelspiel. Der Tonumfang erlangte in einzelnen Fällen die stattliche Weite vom Contra C bis dreigestrichenen d. Natürlich wurde auch das Klavicimbal später mit eigenen Füßen versehen.

Die Unterarten dieses Instrumentes entwickelten sich sehr mannigfaltig. Die kleinste Form war das Spinett (so genannt vom Klavierbauer Spinetus in Venedig 1503), französisch Epinette (von épine, Kielspitze); seine Mittellage stand naturgemäß etwa eine Oktave höher als die größerer Klavicimbals. Aehnlich scheint dem Namen nach zu

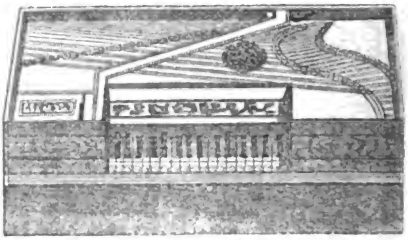


Fig. 4. Spinett.

schließen das englische Virginal zunächst ein Instrument mit geringem Umfang (3 Oktaven) gewesen zu sein; der Name kommt schon 1511 vor, kann sich also nicht auf die jungfräuliche Königin Elisabeth beziehen. Virginal hieß in England aber auch ein größeres Klavicimbal. Der Saitenbezug des Virginals hatte im Vergleich zur gewöhnlichen die umgekehrte Form. Die größeren Instrumente von der Form eines an den spitzen Ecken abgekanteten rechtwinkeligen Dreiecks nannte man außer Klavicimbal französisch Clavecin, englisch Harpsichord, italienisch Cembalo, Gravecembalo, deutsch Flügel, Kielflügel, oder mit geschmackvoller Vergleichung—Steertstück, Schweinskopf.

321. Klavicitherium. Wenn man das Klavichord unserem jetzigen Tafelklavier, das Klavicimbal dem heutigen Flügel gegenüberstellen kann, so mag man das Klavicitherium als Vorläufer des Pianinos betrachten. Es war ein Klavicimbal mit vertikal laufenden Darmsaiten. Die Form des aufrecht stehenden Kastens bewahrte anfangs die Aehnlichkeit mit der alten Kithara

Digitized by Google

(daher der Name), um dann harfenartig zu werden. Das Klavicitherium hielt sich noch im 17. Jahrhundert. Das spätere Giraffenklavier war ähnlich gestaltet. Das niederländische Virginal war auch aufrecht.

Fig. 5. Klavicitherium.

322. **Erfindungen.** Man würde irren, wenn man glaubte, der Instrumentenbau zeitige nur in diesem Jahrhundert jene Fülle von Verbesserungen, Neugestaltungen, Erfindungen, die einen Ueberblick so sehr erschwert. Schon zu den Zeiten, als die beschriebenen drei Klavierarten florierten, kamen eine Menge von Versuchen zum Vorschein, welche auf Erweiterung und bessernde Aenderung zielten. Schon damals baute man enharmonische Instrumente, die für des und cis verschiedene Tasten hatten. Nach Einführung von Orgelpedalen wurden Pedale mit Saiten zur Uebung für die Orgelschüler, häufig in 16füßiger Stimmung angebaut. Da der Chorton mit dem Kammerton meist differierte (Anfang des 17. Jahrhunderts war der Chorton um einen Ton tiefer, um 1760 aber $1^1/_2$ Töne höher!), so wurden Vorrichtungen zur Erleichterung des Transponierens ersonnen. Ferner konstruierte man Klavicimbals nach der Art der Orgel mit doppelter Klaviatur; diese waren sogar weit verbreitet. Bogenklaviere, Lautenklavicimbals, Theorbenflügel tauchten auf. Verbesserungen des Klavicimbals waren die Ersetzung der Rabenkiele durch Messingplättchen, oder durch Zungen von Büffelhaut oder überhaupt lederne Zungen. Endlich ist das Cembal d'amour bemerkenswert, das Gottfried Silbermann baute. Die Saiten hatten doppelte Länge, und waren in der Mitte durch einen Steg getrennt, so daß beide Hälften denselben Ton gaben. Je nach Stärke des Anschlags trafen die Tangenten die Saiten verschieden weit vom Stege. Die Vorzüge von Klavichord und Klavicimbal sollten vereinigt, der Klang nüancierungsfähig und stark zugleich gemacht werden. Allein der Erfolg war sehr gering.

323. **Hammerklavier.** Den besten Beweis für die unabläßlichen Bemühungen, die man auf Erreichung einer Klangnüancierung der Klaviere in allen musikalischen Ländern verwandte, liefert der Umstand, daß im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Italien, Deutschland und Frankreich jene Erfindung gemacht wurde, die endlich zum ersehnten Ziele führte. In Florenz war es der Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori (fälschlich „Cristofali"), ein Paduaner, der 1711 den Anschlag vermittels Hammermechanik erfand. Sein Modell enthielt im wesentlichen alle Teile der jetzigen (sog. englischen) Stoßzungen-Mechanik. Die mit Hirschleder überzogenen Hämmerchen wurden vermittelst einer Feder, die den Hammer nach dem Anschlag zurückschnellt, ausgelöst und von Seidenschnüren wieder aufgefangen; diese ersetzte man später durch die noch heute üblichen Leistchen. An Stelle der summarischen Dämpfung durch eine mit Wollfransen versehene Leiste erhielt jede Taste ihren besonderen Dämpfer.

In Frankreich legte der Instrumentenmacher Marius 1716 der Akademie der Wissenschaften ebenfalls eine Hammermechanik vor. Allein hier wie dort wurde die Erfindung nicht beachtet; erst 1776

Digitized by Google

baute man in Paris „Fortepianos“. Der Name ist bezeichnend: „piano und forte“ konnte man spielen; daher auch die andere Form Pianoforte. Cristoforis Instrumente fanden wenig Verbreitung. Zelter lobte 1804 im Briefwechsel mit Goethe ein Instrument aus Cristoforis Fabrik. Die entscheidende Verbreitung aber ging nicht von Italien, sondern von Deutschland aus, wo 1717 die Erfindung ebenfalls gemacht worden war. Unter seltsamen Umständen trat sie ins Leben: Christoph Schröter, geboren 1699 in Hohenstein in Sachsen, gestorben 1784 in Nordhausen, hörte in Dresden den Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit das von ihm vervollkommnete, vorher nicht sonderlich geschätzte Instrument spielen. Ludwig XIV. war von diesem Hackbrett so entzückt, daß er es zu des Erfinders Ehre Pantalon taufte. Es fiel nun Schröter auf, daß durch den Anschlag der Klöppel (Hämmerchen) jene Veränderungen der Tonstärke bewirkt wurden, die man längst dem Klavicimbal wünschte. Durch einen Tischlergesellen ließ er zwei Modelle verfertigen, welche den Anschlag der Klavierinstrumente von oben und von unten mittels Hämmerchen demonstrierten. 1721 überreichte er die Modelle dem König von Sachsen, konnte sie aber nie wieder zurück erlangen. Die Erfindung wurde augenblicklich von anderen, teilweise unvollkommen ausgebeutet. 1728 machte sich auch Gottfried Silbermann die Hammermechanik zunutze, fand aber anfangs nicht den gewünschten Beifall Joh. S. Bachs, um den es ihm zu thun war. Später gelang es ihm, dessen Anforderungen vollständig Genüge zu thun. Von 1780 ab entwickelt sich der Klavierbau unabhängig vom Orgelbau als selbständige Fabrikation. Andreas Stein in Augsburg erfand die „deutsche“ (später sog. „Wiener“) Mechanik. Die Hämmer liegen nicht auf einer besonderen Leiste, sondern stehen auf dem hinteren Tastenende. Die Instrumente Steins und seines Schwiegersohns Streicher in Wien erlangten großen Ruf. Nach England siedelte die Cristofori-Schröterſche Mechanik 1760 über und wurde, besonders von Broadwood vervollkommnet, die englische genannt; sie hat den Vorteil größerer Präzision vor der deutschen voraus und gestattet einen kräftigeren und gesangvolleren Ton. Die letzte bedeutende Verbesserung machte 1823 in Paris Sebastian Erard, indem er die doppelte Auslösung (double échappement) erfand. Diese sogenannte Repetitions-Mechanik ermöglicht es, den Hammer ein zweites Mal gegen die Saiten zu schnellen, ohne die Taste vorher ganz loszulassen.

324. Moderne Formen des Klaviers. Die Tafelform ist im Aussterben begriffen. An ihre Stelle trat das aufrecht stehende Pianoforte oder Pianino (franz. piano droit, engl. cottage), das im Klavicitherium seinen Vorläufer hatte. 1821 sollen in Salzburg von Schmidt und in Halle von Grüneberger die ersten Pianinos gebaut worden sein; in der Vervollkommnung durch Roller (gest. 1875 in Paris) wurde dann die neue Form sehr beliebt. Das Pianino bietet des kleinen Raumes wegen viel Bequemlichkeit; der Beschaffenheit des Tons hat es seine Verbreitung jedenfalls nicht zu danken. Die Resonanz- und Reflexionsverhältnisse sind weit ungünstiger als beim Flügel; Repetitionsmechanik ist erst versuchsweise eingeführt (von Blüthner).

Digitized by Google

Die kurzen Baßsaiten der kleineren Arten geben keinen satten und reinen Klang. Die jetzt allgemein angewendete Kreuzung der Saiten, wobei für die längsten die Diagonalen benützt werden, verbessert allerdings den Ton wesentlich. Es ist bekannt, daß im öffentlichen Kunstleben nur Flügel im Gebrauch sind (Form der Klavicimbals, Nr. 320). Die größten Dimensionen hat der Konzertflügel, die kleinsten der (kreuzsaitige) „Stutzflügel", die Mitte hält der „Salonflügel". Die alten Pedalklaviere (Nr. 322) sind in diesem Jahrhundert unter dem Druck ähnlicher Bedürfnisse wiederauferstanden. Schumann führte den Pedalflügel im Leipziger Konservatorium ein und schrieb selbst „Skizzen und Studien" für ihn. Organisten und Freunden der Orgellitteratur ist das der Orgel nachgebildete Pedal (nicht zu verwechseln mit den Pedalzügen!) zur Uebung und zum Studium unentbehrlich. Es kann Flügeln und Pianinos an- oder eingebaut werden, letzteren sogar mit größerem klanglichen Vorteil. (Pfeiffer in Stuttgart darf als solide Bezugsquelle genannt werden; sein neuestes Modell ist folgendes:

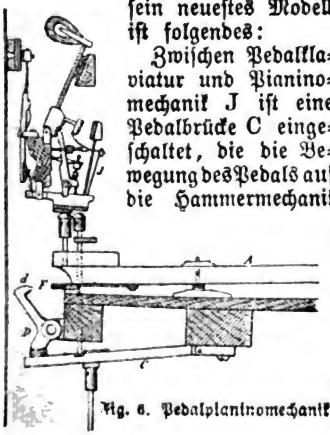


Fig. 6. Pedalpianinomechanik.

Zwischen Pedalklaviatur und Pianinomechanik J ist eine Pedalbrücke C eingeschaltet, die die Bewegung des Pedals auf die Hammermechanik überträgt, zugleich aber auch ein Winkelglied D bewegt, dessen Schenkel d das Ende einer unterhalb der Manualtaste A befestigten Feder F übergreift und sie so lange festhält bis C in die Ruhelage zurückgekehrt ist. Wird nach niedergetretenem Pedal die dann unbelastete Manualtaste angeschlagen, so leistet sie infolge der Wirkung der Feder denselben Widerstand, den sonst die Bethätigung der Mechanik bietet, indem die Stärke der Feder entsprechend bemessen ist.)

325. **Moderne Konstruktion.** Indem wir alle durch die modernen Firmen bewirkten Verbesserungen übergehen, beschreiben wir einfach die heutige Konstruktion eines Flügels. Der Resonanzboden besteht aus einer unter den Saiten liegenden dünnen, geradfaserigen Tannenholzplatte, deren untere Seite in Zwischenräumen von etwa 5—6 cm mit Holzleisten (Rippen) besetzt ist, welche die Fasern rechtwinklig durchschneiden und die Bildung von Transversalschwingungen verhindern. Die Saiten sind jetzt überall von Gußstahl (erste Anwendung 1834; vorher hatte man Eisen, noch früher Messing verwendet). Beide Endpunkte sind an Eisenplatten festgeschraubt und durch Spreizen gleichmäßig voneinander entfernt gehalten. Ein gußeiserner Rahmen faßt alles zusammen. (Man führt die Anwendung von Gußstahlsaiten auf Liszts Anregung zurück, dessen kraftvollem Anschlag die früheren nicht widerstanden.) Um bei gleicher Länge tiefere Töne zu erhalten, werden die Saiten mit Draht umsponnen (s. Klanglehre Nr. 255). Verstärkt wird ihr Klang durch doppelten oder dreifachen (zwei- oder dreichörigen) Bezug. Die Stimmung wird durch Drehung der im Stimmstock eingelassenen Stimmwirbel reguliert.

Digitized by Google

Die Klangerzeugung bewirkt die sog. Mechanik, d. h. der Apparat, der die Hämmer gegen die Saiten schnellt. Bei der englischen Mechanik ist der Hammer unabhängig von der Taste angebracht und empfängt seine Bewegung durch einen vom hintern Ende der Taste ausgehenden Stößer, die sog. Stoßzunge (daher „Stoßzungenmechanik"). Es giebt sehr viele Arten derselben und fast jeder Pianofortebauer wendet eine etwas andere an; besondere Mechanikfabriken liefern ihm den Bedarf. Die deutsche Mechanik, die ziemlich dauerhaft und leicht zu reparieren war (Nr. 323), ist zwar veraltet, dient aber am besten zur Einführung in die Funktion der einzelnen Bestandteile.

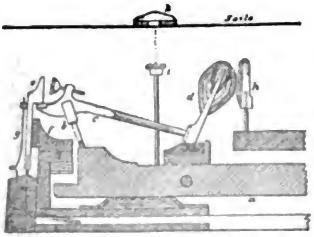


Fig. 7. Sog. deutsche Mechanik.

Die ganze Taste a stellt einen Hebel dar, von dessen längerem Arm die sichtbare Klaviertaste einen Teil bildet. Es kommt nun darauf an, bei niedergedrückter Taste den Hammer an die Saiten schnellen zu lassen. Das Mittelglied zwischen Tastenhebel und Hammerhebel ist der Stiel mit Kapsel b. Den nötigen Widerstand findet das hintere Ende des Hammerhebels, der „Schnabel", an dem „Auslöser" c. (Die Luft, die oft zwischen Schnabel und Auslöser gelassen wurde, heißt „Schnabelluft".) Ist nun der Hammerkopf d an die Saite geschleudert (der lange Hebelarm mit dem Hammerstiel c bewirkt eine große Geschwindigkeit der Bewegung), so ist die zweite Aufgabe des Mechanismus, den Hammer gleich wieder von der Saite zurückzubringen, damit diese frei schwingen kann. Dies wird dadurch erreicht, daß man den Auslöser elastisch macht und ihm mittels der Stellleiste f die richtige Neigung erteilt. (Die Feder g drückt den Auslöser gegen das Stellleistchen.) In dem Augenblicke, in dem der Hammerkopf die richtige Höhe erlangt hat, gleitet er auf der Vorderfläche des Auslöserkopfes hin, wird „ausgelöst". Damit aber drittens der herabgleitende Hammer nicht auf die Taste aufhüpft, wird er vom Fänger h aufgehalten, solange die Taste niedergedrückt ist. Viertens hebt der Abheber i den in einem Führungsrechen befindlichen Draht der Dämpfung k in die Höhe, so daß die Saite frei erklingen kann, und läßt den Dämpfer fallen, sobald der Finger des Spielers die Taste verläßt. Noch mag bemerkt sein, daß die Belederung und Befilzung des Hammerkopfes weder zu dick und weich, noch zu hart sein darf, weil in jenem Fall der Klang matt und dumpf, in diesem scharf und spitz würde. Ueberall, wo Teile der Mechanik aufeinanderstoßen, müssen weiche Polster angebracht sein. —

Eine gegenwärtig viel gebrauchte Mechanik (Maison Schwander, Paris) ist nun folgende: Der Stößer c, der durch eine Oeffnung des Hebels d hindurchläuft, geht in die Höhe, sobald der Hebel a um die Drehungsachse b aufwärts bewegt wird; das ganze Hebelsystem der Mechanik ist durch eine Brücke drehbar mit der Taste verbunden (ein nach unten gerichteter Stößer ist ungenügend). Jener Stößer c hebt nun das Röllchen e und damit den Hammer, gleitet aber weg, sobald die Verlängerung f des

Digitized by Google

Hebels a gegen den Schraubenkopf g stößt. Nunmehr stützt sich der Kopf der Schraube h, die unten

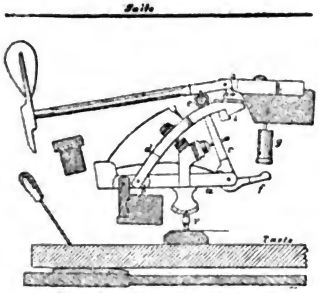


Fig. 8. Moderne Mechanik.

am Hammerstiel sitzt, gegen das Polster der Verlängerung i von d und ermöglicht die schnelle Repetition; denn es ist ersichtlich, daß ein leiser Druck auf die nicht ganz losgelassene Taste genügt, um den in der Höhe befindlichen Hammer durch den Stoß des Arms d gegen das Röllchen wieder an die Saiten zu schnellen. Die Anordnung einer Feder von solcher Länge gestattet dem Anschlag eine außerordentliche Feinheit und Elastizität.

Die Klaviatur zerfällt in Ober- und Untertasten; erstere sind schwarz (aus Ebenholz oder schwarz gebeizt), letztere weiß (mit Elfenbein belegt); früher gab es auch schwarze Unter- und weiße Obertasten. Der Umfang reicht heute vom Subkontra A bis c^5, zu Beethovens Zeit von Kontra-C bis f^4. Die Jankó-Klaviatur, die in Bälde die jetzige verdrängt haben wird, ersetzt die rein horizontale Anordnung durch ein System von kleinen Manualen, ähnlich wie bei der Orgel, um die Spielweise zu erleichtern; Ober- und Untertasten fallen dabei fort.

Von den mancherlei „Zügen", mit denen man dem Klavicimbal verschiedene Klangstärken und Klangfarben zu entlocken suchte, sind für das moderne Klavier nur zwei geblieben, die Dämpfung (Fortezug), oft schlechtweg Pedal genannt, und die „Verschiebung", welche die ganze Klaviatur etwas beiseite schiebt, so daß der Hammer nur an eine oder zwei Saiten schlägt. Beim Pianino rückt der Pianozug gewöhnlich die Hämmer den Saiten näher, so daß die Kraft der Stoßzunge abgeschwächt wird. An den Füßen des Spielers befinden sich die zwei Messing- oder Holztritte, durch die man beide sog. Pedale regiert. Das eine verstärkt den Ton durch Aufhebung der Gesamtdämpfung, das andere macht ihn auffallend leise. Der richtige Gebrauch der Pedale ist sehr schwierig. Laien spielen des Effektes wegen bedauerlicherweise fast immer mit unrichtig aufgehobener Dämpfung. Die Verschiebung darf nur in den seltensten Fällen angewendet werden, wo mit Veränderung der Tonstärke eine solche der Klangfarbe verbunden sein soll. — Tonhaltungspedale haben den Zweck, einzelne Teile der Besaitung ohne Dämpfung, die übrigen gedämpft zu bekommen.

Die Einrichtung des Pianinos unterscheidet sich nicht wesentlich von jener des Flügels.

326. **Praktisches.** Beim Einkauf von Pianos meide man vor allem die angeblich billigen Sorten, die nachher teuer genug zu stehen kommen. Will man wenig daran wenden, so suche man ein gebrauchtes, das von tüchtiger Firma stammt. Die Ansicht, daß für den Anfang des Unterrichts ein minderwertiges Instrument gut genug sei, ist grundfalsch. Die Bildung eines feinen Anschlags, Anfang und Ende jeder Fertigkeit, ist an die Feinheit der Mechanik gebunden, die den Fingern zu Gebot steht; Anschlagübungen

Digitized by Google

auf dem Flügel wird niemand bereuen. Ohne Beratung oder Vermittlung eines wirklich Sachverständigen wird niemand die Firma und das Instrument auswählen. Der Preis der besten Pianos ist 900 bis 3000 M. Der Unterschied zwischen Pianinos und Flügeln ist nicht von großem Belang. Die Preislage darf nur nach der Größe variieren; ein guter Fabrikant führt nie verschiedene Qualitäten. Von der zweiten Sorte, die etwa 600—1500 M. kostet, ist nicht direkt abzuraten; wenn möglich, lasse man sie beiseite. Was unter 500 M. angeboten wird, kann unmöglich anständig sein. Berufsmusiker erhalten auf obige Sätze überall Rabatt. Ein gutes Piano kann später immer wieder ohne zu großen Verlust verkauft werden. Unter $^1/_3$ des ursprünglichen Preises sinkt der Wert eines guten Instrumentes nach 15—20 Jahren nicht herab. Von den Holzgattungen, die zum Bau des Kastens verwendet werden, ist italienisches oder amerikanisches Nußbaumholz das billigste; es folgt Polisander, dann schwarzes Holz, d. h. Ebenit-Imitation aus gebeiztem Ahorn- oder Birnbaumholz; Nußmaser (Flader) ist das teuerste und erhöht den Preis um 6—10%. Daß Flügel den Vorzug vor Pianinos haben, ist klar; wo es die Geld- und Raumverhältnisse irgend ermöglichen, ziehe man den Flügel vor! Andrerseits vergesse man die Rücksicht auf die Bauart des Hauses nicht; manches Piano hat an engen Treppen unfreiwilligen Halt gemacht. Man berücksichtige ferner, daß durch den Gebrauch die Brillanz des Klaviers gefördert, oft erst hervorgelockt wird. Dagegen bleibt sich die Spielart vollständig gleich. Die Begriffe „leicht spielend" und „leicht spielbar" sind zu unterscheiden: ersterer geht auf die zum Tastendruck nötige physische Kraft, letzterer auf die Fähigkeit des Pianos, den gewünschten Ton zu leichter Ansprache zu bringen.

Bei der Behandlung des Pianos geht man in den wenigsten Fällen sorgfältig genug zuwege. Den Transport vertraue man nur sachkundigen Leuten an. Der Hauptfehler, der bei der Aufstellung gemacht wird, ist die Ignorierung der Temperatureinflüsse. Im Winter soll die Temperatur des Musikraums 15° R. nicht übersteigen. Einseitige Wärme oder Kälte muß dem besten Instrumente empfindlich schaden. In akustischer Beziehung wirken viele Teppiche, gepolsterte Möbel u. s. w. schalldämpfend; daher oft das Piano im Hause ganz anders klingt, als im Magazin des Fabrikanten. Das Stellen auf Glasfüße hat nur praktischen, keinen akustischen Zweck. Die Pflege erfordert Reinlichkeit; täglich ist Kasten und Klaviatur mit weichem Tuche abzureiben. Bei lange Zeit geschlossener Klaviatur wird das Elfenbein gelb, ebenso wenn man mit unreinen, etwa gar fettigen Fingern spielt. Die Oberfläche des Instrumentes halte man von harten oder feuchten Gegenständen, das Innere von jeder Nässe frei. Nur nach längerem Transport, nicht nach dem Stimmen, ist ein Ausruhenlassen des Klaviers geboten.

Die Wahl eines Klavierlehrers pflegt sich leider nach dem Preisangebot auch da zu richten, wo man wohl in der Lage wäre, eine tüchtige Kraft gut zu bezahlen. Wie beim Einkauf, so gilt auch hier, daß das Billige schlecht ist. Solange sich die Klavierlehrer selber unterbieten, ist allerdings keine Abhilfe möglich. Bekannte Namen lassen sich teuer bezahlen, ohne oft an Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit einen weniger berühmten Lehrer zu erreichen. Vor allem wolle man

Digitized by Google

zwischen der Fähigkeit zu lehren, und der erlangten Stufe eigenen Spiels unterscheiden; beides trifft seltener zusammen als man glaubt. Gute Pianisten sind oft herzlich schlechte Lehrer. Sodann wird der Gebildete auch darauf achten, einen Lehrer für sich oder die Kinder zu bekommen, der geistig anzuregen versteht oder wenigstens nicht bloß mit dem Klavierspiel sich abgiebt. Glücklicherweise kann man jeden verabschieden, der offenkundig ohne Freude, nur um Geld zu machen, unterrichtet. Bei Konservatorien überlege man genau ihren augenblicklichen Bestand, ob die Anstalt aufblüht oder ohne Leben ist oder gar zurückgeht.

327. Geschichte des Klavierstils in Deutschland. — Bach. Deutschland hat den unbestrittenen Ruhm, vom 18. Jahrhundert ab diejenigen Meister hervorgebracht zu haben, welche die Eckpfeiler in der Geschichte der Musik bilden. Johann Sebastian Bach (1685 bis 1750) ist eine ihrer größten Erscheinungen. Als Klavierkomponist und Klavierspieler vereinigte er in sich die Vorzüge der französischen und italienischen Meister. Seine Suiten und seine Programmmusik sind voll Geist und Humor. Seine Spielfreudigkeit, seine Technik geben einem Scarlatti nichts nach. Alle aber, auch seine deutschen Vorgänger (z. B. Froberger) und Zeitgenossen überragte er durch Größe der musikalischen Intelligenz sowohl wie durch Stärke und Universalität der Empfindung; in ersterer Beziehung kann nur Händel mit ihm rivalisieren, der aber fürs Klavier nichts Neues geschaffen hat. Bachs Hauptwerk ist das „Wohltemperierte Klavier", eine Sammlung von 48 Präludien und Fugen. Obwohl der überwiegende Teil der Klavierwerke Bachs (beste Ausgabe: die Steingräbersche) noch für Klavichord und Klavicimbal komponiert ist, bringt doch erst das heutige Pianoforte den eigentlichen Gehalt der Werke heraus, ein Beweis, wie weit Bachs Intentionen seiner Zeit vorauseilten. Wie alle großen Meister, nützte er alle technischen Möglichkeiten aus; der rationelle Fingersatz für Tasteninstrumente stammt von ihm, und namentlich die volle Verwertung des ersten und fünften Fingers zog er zuerst in Betracht. (Noch 1690 spielte man die C-dur-Skala nur mit dem dritten und vierten Finger.) Zudem aber stellte er so hohe Anforderungen an die Technik des Spielers, daß es noch heute unbestritten das schwierigste ist, Bach zu reproduzieren. Ob und wie er Bach spielt, ist das erste und untrüglichste Zeugnis über das Künstlertum eines Pianisten. Mit der auf absolut gleichmäßige Ausbildung der Finger zu gründenden Sauberkeit des Spiels ist es noch lange nicht gethan: es gilt, die Fingertechnik den feinsten Abstufungen anzupassen und die einzig dastehende logische Gliederung der Werke auch psychologisch dem Gefühl mitzuteilen. Die sog. Manieren, soweit sie nicht wirkliche Verzierungen sind, beschränke man möglichst, da sie nur bei dem kurzen, knappen Ton von Klavichord und Klavicimbal Sinn hatten; das Hammerklavier trägt oder markiert die wichtigen Töne genügend. Gerade das Klavier vermag auch, im Unterschied von der Orgel, eine Fuge viel klarer wiederzugeben. Allerdings wird man häufig daran erinnert, daß Bach alles was er schuf, für fortklingende Stimmen, vorab für die Orgel, dachte. Und hierin unterscheidet sich Bach von den Komponisten des 19. Jahr-

Digitized by Google

hunderts, die in wachsendem Maße die Eigenwirkung des Klaviers jeder Komposition für dieses Instrument ausschließlich zu Grunde legten. Geist und Gehalt der Klavierwerke wurde bei Bach wesentlich vertieft durch die alles beherrschende Beschäftigung mit der Orgel, und die Ausnahmestellung der Bach'schen Kunst zeigt sich somit auch darin, daß ein streng kirchlicher Sinn sich mit originaler Gefühlsweise und mit sehr viel Weltlichkeit verband.

328. **Die Entwicklung des Klaviermäßigen.** Erst die Zeit nach Bach sollte dem Klavier seine eigentümliche Litteratur bringen. Die Natur des Hammerklaviers gestattete, ja verlangte gegenüber der Orgel und der Vokalmusik viel größere Beweglichkeit, und zwar nach verschiedenen Richtungen hin. Bach hatte bei jeder Kompositionsweise auf Beibehaltung der einmal gewählten Anzahl von Stimmen (auch im Unterricht) geachtet. Nachher fand sich's, daß die Wirkung eines Stückes auf dem Klavier nicht einbüßte, sondern gewann, wenn man sich von dieser strengen Polyphonie frei machte. Damit waren aber auch die auf jener aufgebauten musikalischen Formen gesprengt, und es galt, neue zu gestalten. Dabei mußte noch ein zweites auffallen. Der rasche Ton des Klaviers begünstigte eine reichere und lebendigere Harmonik, während die Möglichkeit verschiedener Betonungen der Rhythmik ganz neue Bahnen wies. So entstand, in verändertem Satz, mit verändertem musikalischen Charakter die neue Form der drei-, bezw. viersätzigen Sonate, deren erster sog. „Sonatenform" hat.

329. **Die Sonate.** Ph. Em. Bach (1714—1788) und Joh. Christ. Bach (1735—1782) sind die Hauptbegründer der Sonate; letzterer stellte durch das hinzugefügte zweite Thema endgültig die Struktur der Sonatenform fest. Ph. E. Bach, (der noch bei einem Thema blieb) lieferte mit seinen dreisätzigen Sonaten das Vorbild für die Symphonie. Haydn und Mozart betrachteten ihn, ohne seinen Unterricht genossen zu haben, als ihren Lehrmeister. Auf lange hinaus war die Symphonie höchste Form der Instrumentalmusik. Das Orchester und mit ihm die moderne Musik hat sich also mittelbar aus den Anregungen entwickelt, die das Klavier gab. Schon diese eine geschichtliche Thatsache genügt, um in ihm das wichtigste aller Instrumente zu erkennen.

330. **Die positive Klangfarbe des Klaviers. Chopin und Schumann.** Während das Klavier die ganze Instrumentalmusik (Symphonie und Kammermusik) befruchtete, gewann es mit zunehmender Vervollkommnung Klangfarbe und Klangwirkungen, die ausschließlich ihm gehörten und lockte so die Komponisten, der Natur des Instrumentes liebevoll nachzugehen. Schon Mozart (1756—1791) schuf den Grundtypus des Klavierkonzertes, worin die Eigenart des Klavierklangs gegen das Orchester gehalten ward. Auch in der Kammermusik wurde dann, namentlich von Beethoven, das Klavier als selbständiges und zugleich mit andern verschmelzbares Instrument erprobt. Andererseits konnten diese Verwendungen nicht darüber täuschen, daß seine Klangfarbe schöner allein als mit fremden Verbindungen zur Geltung käme. Man gelangte zu einem Stil, der nach Form und Gehalt ausschließlich dem Klavier angepaßt war. Die Hauptvertreter sind Chopin und Schumann. Chopin (1809

Digitized by Google

bis 1849) schrieb überhaupt nur für Klavier. (Der erste, der dies that, war Dussek, 1761—1812). Er am meisten hat jeden musikalischen Gedanken so gedacht, daß kein anderes Instrument als das Klavier ihn unbeschadet seiner Wirkung reproduzieren könnte. Während Chopin namentlich die Tanzformen kultivierte, zeitigte Schumann (1810—1856) eine neue musikalische Gattung, das Charakterstück, das nur auf dem Klavier Sinn hat.

331. **Die neutrale Klangfarbe des Klaviers.** Gewiß ist es in der Musik immer ein Fortschritt, wenn die Komposition den Charakter eines Instrumentes berücksichtigt. Inbetreff des Klaviers konnte aber von Anfang an nicht verborgen bleiben, daß die Ausbeute seiner positiven Klangfarbe bald erschöpft sein würde. Kaum hatte sich daher am Ende des 18. Jahrhunderts die Symphonie entwickelt, als das Orchester, dessen Lehrmeister das Klavier gewesen war, seinerseits gewissermaßen eine Dankesschuld abtrug und dem Klavier zum Vorbild wurde. Das war möglich, weil dieses mit seiner neutralen Klangfarbe sich jeder andern anschmiegt und jedem Stil gerecht werden kann. Unfähig, einen so bestimmten Klang wie die Singstimme oder ein Streich- oder Blasinstrument hervorzubringen, hat es Nüancierungsfähigkeit genug, um jede Klangfarbe merklich anzudeuten, sodaß die Phantasie zur Ergänzung leichtes Spiel hat. In diesem Sinne ist das Klavier im Laufe unseres Jahrhunderts thatsächlich zu einer Vereinigung vieler Einzelinstrumente ausgewachsen und seine ursprüngliche Bestimmung ist erreicht. Dabei war entscheidend gewesen, daß das Prinzip der Tonerzeugung gerade nicht analog der Orgel bestimmte Instrumente nachahmte, sondern eine eigene Tonquelle ausfindig machte, die zwar an sich nicht bedeutungsvoll ist, dafür aber durch den Reichtum ihrer Abstufungen andeutungsweise an alle andern Tonquellen heranreicht.

332. **Die orchestrale Wirkung. — Beethoven, Liszt.** Man kann die scheinbar wirre Vielseitigkeit der Klavierlitteratur nur dann geordnet auffassen, wenn man die Reihe jener Werke, die von Beethovens Sonaten zu Liszts Transskriptionen führt, unter den zuletzt angegebenen Gesichtspunkt stellt: aus dem Klavier ist ein ganzes Orchester herauszuhören, sobald der Komponist sich wirklich bei seiner Konzeption an die Plastik der Orchestersprache gehalten hat. Dies trifft vor allem bei Beethoven (1770—1827) zu, dessen Sonaten die Fähigkeiten des Instrumentes großartig ausdehnen und zum erstenmal die orchestrale Perspektive eröffnen. Es ist kein Zufall, daß von den beiden besten Klavierkomponisten, die eigentlich klaviermäßig schrieben, der eine, Chopin dem Orchester fremd blieb und aus seiner Antipathie gegen Beethoven kein Hehl machte, der andere, Schumann, in der Orchesterkomposition durchaus nichts Produktives oder überhaupt Orchestermäßiges zustande brachte. Auf dem Beethoven'schen Wege schritten Weber und Schubert fort; letzterer beschränkte sogar die Passage, jenes hervorstechende Merkmal des Klaviermäßigen, auf das äußerste Mindestmaß; die Begleitungen zu den besten Liedern sind teils klaviermäßig, teils orchestral. Die Bereicherung der vierhändigen Klavierlitteratur durch ihn ist ebenfalls dem Bestreben zu verdanken, die Fähigkeiten des Instrumentes orchestermäßig auszu-

Digitized by Google

behnen. Freilich mußte die naturgemäße Folge sein: daß die eigentliche höhere Bedeutung des Klaviers in die Reproduktion fremder Litteratur und speziell jene für Orchester gelegt wurde; denn mit der wachsenden Leichtigkeit, seine Gedanken vom Orchester ausgeführt zu sehen, mußte der Komponist sich vom Klavier abwenden. Diese letzte Konsequenz zog Liszt (1811—1886). Seine schöpferische Begabung konzentrierte er auf die Orchesterkomposition, während ihm das Klavier im wesentlichen nur zur Wiedergabe von Orchestralem oder auch Vokalem diente. Er hat in großem Stil „arrangiert" und „transskribiert": Lieder, Tänze, Opern, Orgel- und Orchesterwerke, kurz alles nicht fürs Klavier Gedachte. Die Transskription hat sich nachher unter Bülows (1830—1894) Einfluß wieder verloren; das philologisch treue Arrangement (Vorbild: Bülows Klavierauszug zum Tristan) erwies sich einzig als pädagogisch brauchbar. Leider hat selbst Bülow noch nicht die Instrumente im Auszug vermerkt; ebensowenig Klindworth im Ring des Nibelungen oder Taufig in den Meistersingern. Erst Josef Rubinstein hat es im Parsifal-Klavierauszug gethan und es ist eine dringende Forderung an jeden Klavierauszügler, daß er die Orchesterinstrumente genau anmerke. Meisterhaft sind z. B. die Auszüge der Bruckner'schen Sinfonien von Löwe und F. und J. Schalk. — Zu neuer produktiver Bedeutung im orchestralen Sinn ist das Klavier in Hugo Wolfs Liederbegleitungen gelangt.

333. **Geschichte des Klavierspiels.** Die Entdeckung einer eigenen Spielweise beginnt erst mit Ph. E. Bach. Sein Vater war auf den Unterschied zwischen Orgel und Klavier noch nicht näher eingegangen. 1753 erschien Ph. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen". Die „Manieren" sind hier noch ausführlich behandelt; ebenso in Rellstabs „Anleitung für Klavierspieler ꝛc." (1790). Vom Ende des 18. Jahrhunderts ab geht eine Zweiteilung von Schulen in eine Wiener und eine Englische. Erstere hat in Mozart ihren Begründer und zugleich bedeutendsten Vertreter. Hummels Klavierschule, Moscheles' und Fétis' „Methode der Methoden" u. a. Werke wurden weit übertroffen von Czernys (1791—1857) Pianoforteschule (op. 500, 1825 ersch.), die bis heute die vollständigste ist.

Clementi (1752—1832) ist das Haupt der sogen. Englischen Schule. Sein Gradus ad Parnassum (1817) ist noch heute nicht veraltet. Außer Dussek und John Field verdient Cramer (1771—1858) Erwähnung.

334. **Liszt.** Die Musikpädagogen beider Schulen waren zugleich Virtuosen auf dem Piano. Doch entbehrte ihr Spiel jener Durchgeistigung und Belebung, die allein der produktive Künstler erreichen kann. Die bedeutendsten Klavierspieler der älteren Epoche waren jedenfalls Mozart und Beethoven, jener durch den Reiz des graziösen und singenden Tons, dieser durch die Wucht und den Schwung seines phantasiereichen Vortrags. Beide aber, besonders Beethoven, wurden wohl an mechanischer Virtuosität von den zeitgenössischen und unmittelbar folgenden Pianisten übertroffen. Chopin brachte es nicht über sich, öffentlich aufzutreten, Schumann mußte wegen eines unglücklichen Fingerexperimentes der Virtuosenlaufbahn entsagen, und so war Liszt der erste, der das Ideal einer Verbindung von technischer Vollkommenheit und höchster Geistigkeit verwirklichte.

Digitized by Google

Liszt hat alle überhaupt denkbaren Seiten der Klaviertechnik erschöpfend ausgebildet. Virtuosität war ihm aber nicht Selbstzweck, sondern das unerläßliche Mittel, sich künstlerisch mitzuteilen. Sein Repertoire beherrschte die gesamte Klavierlitteratur, auch aus der Zeit vor dem Hammerklavier. Seit Liszt kann kein Virtuose zu unmusikalischer, einseitiger Bravour herabsinken, ohne sich dem schärfsten Tadel auszusetzen. Bülow war der genialste und charaktervollste Schüler Liszts. Er hat namentlich mit der gleichsam philologischen Akribie in Wiedergabe der Klassiker aller pseudokünstlerischen Willkür das Ende bereitet. Die pädagogische Aufgabe des Klaviers ist durch beide Meister ein- für allemal festgelegt; Chopin und Schumann, leider die weit überwiegende Kost an Konservatorien und in Dutzendkonzerten, müssen bedeutend reduziert und dafür Bach und Beethoven in den Vordergrund gestellt werden. Die Weiterentwicklung des Klavierspiels wird an die Wiedergabe von Orchesterwerken anknüpfen, wie sie heutzutage Göllerich, Stradal, Reuß u. a. in pädagogischer Absicht ausführten.

335. **Moderne Klaviertechnik.** Eine zweite definitive Errungenschaft Liszts besteht darin, daß er das Publikum daran gewöhnte, von jedem Pianisten ein gewisses, und zwar sehr hohes Maß von technischer Fertigkeit zu verlangen. Deshalb ist die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts nicht gerade ärmer an Klavierschulen geworden als die erste; eines historischen Rufes erfreuen sich bis jetzt nur Köhler und Lebert und Stark. Taufigs (1841 bis 1871) „Tägliche Studien" beruhen auf dem Prinzip der Transposition in sämtlichen Tonarten unter Beibehaltung des Fingersatzes. Riemanns vergleichende Klavierschule, sowie überhaupt dessen Studienwerke (auch Katechismen), die auf die Phrasierung großes Gewicht legen, sind jedem Musikbeflissenen zu empfehlen. Mehr als auf Beischaffung neuen Materials oder in neuer Ordnung zu einer „Schule" ausgeschriebenen Uebungsstoffs geht die Zeit auf eine theoretische Einordnung des Vorhandenen in ein lediglich litterarisch niedergelegtes System; doch hat es noch keine „Methode" zu allgemeiner Geltung gebracht. Schumanns „Musikalische Haus- und Lebensregeln", seine verschiedenen Vorreden, dann Köhlers Klaviertechnik („Die Mechanik als Grundlage der Technik", 1857), A. Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels" (1861) enthalten eine Fülle des Beachtenswertesten; ein gebildeter Pianist wird auch an jeder neuen Erscheinung, z. B. vom Methodiker Deppe, lernen. Jedenfalls ist es längst als Notwendigkeit erkannt, das Technische vom Musikalischen zu trennen und alle Gebiete der Technik gleichmäßig auszubilden; Th. Kullaks Oktavenschule oder seine „Kunst des Anschlags" zeigen, wie weitläufig und schwierig schon einzelne Gebiete sind. Dem Anschlag kommt beim Klavier die wichtigste Stelle zu, da der Spieler den angeschlagenen Ton nicht mehr in der Gewalt hat. Die Hauptaufgabe des Spielers liegt daher in der selbständig durchzudenkenden Modifikation des Anschlags. Von dem Reichtum der Anschlagsarten hängt nicht bloß dynamische und klangliche Nüancierungsfähigkeit des Tons ab, sondern die gesamte Phrasierung und somit der ganze Vortrag. Eine korrekte, perlende Spielweise ist kaum der Anfang eines künstlerischen Vortrags. Wenn der Pianist nicht Gewissenhaftigkeit und eiserne Ausdauer besitzt, um seine Anschlagsstudien sein ganzes Leben

Digitized by Google

lang fortzusetzen, so wird er es zu keiner Bedeutung bringen. „Genie ist Fleiß", möchte man jedem Kunstjünger zurufen, der durch starke Begabung sich die technische Arbeit erspart glaubt; auch Liszt wäre nicht Liszt geworden, hätte er nicht so viel Fleiß und bewußte Arbeit drangewendet!

336. Stilgefühl. Da das Klavier im Verlauf seiner Geschichte zu immer größerer Vielseitigkeit bis zur wirklichen Universalität ausgebildet worden ist, so hat der moderne Pianist ein feines Stilgefühl nötig, um die verschiedenen Stile, die er reproduzieren kann, wirklich ihrer Eigenart gemäß wiederzugeben. Nichts kann verwirrender sein, als nebeneinander z. B. Chopin und Beethoven zu kultivieren. Die modernen Konzertprogramme legen freilich immer noch ein trauriges Zeugnis davon ab, wie barbarisch das Stilgefühl der Pianisten und des Publikums ist. Man muß sich doch klar machen, daß ganz abgesehen von dem verschiedenen Charakter der Tondichter (der hier gar nicht in Betracht kommt) die Beschaffenheit des Instruments und sein Verhältnis zu der Phantasie des Komponisten sehr verschieden waren. Eine Mozartsche Sonate kann ich unmöglich anfassen wie eine Bachsche Fuge; in jener steckt der spezifische Klavierklang, in dieser die Orgel. Und wiederum darf ich den entwickelten Klavierklang Chopins mit der plastisch-orchestralen Haltung einer Sonate Beethovens niemals konfundieren. Der weitaus überwiegende Teil der klassischen Klavierlitteratur ist sozusagen nur aushilfsweise oder aber Studien halber für dieses Instrument geschrieben. Um das Stilgefühl für dieselbe zu wecken, giebt es kein besseres Mittel, als frühzeitig Klavierauszüge zu spielen, bei denen man dem realen Klang stets einen fremden unterzulegen hat, und folglich jenen bis an die Grenze des Möglichen zu nüancieren genötigt ist. Wie schon angedeutet, wird die weitere Entwicklungsfähigkeit des Klaviers davon abhängen, ob es die musik-pädagogische Mission der Vorführung von Orchesterwerken zu erfüllen unternimmt.

337. Litteratur. Außer der im Text erwähnten Litteratur sind von Werken über den Klavierbau zu nennen die von Fischhof (Geschichte des Klavierbaus) 1853, Welcker 1864, Paul (Geschichte) 1868, Hansing 1888, Blüthner und Gretschel; kleinere Werke von Kurka, Schubert, Ruthardt. Ueber Klaviermusik ziehe man Weitzmann (1899 von Seiffert und Fleischer neu herausgegeben) und Oskar Bie (1898) zu Rat.

2. Die Orgel.

338. Geschichte der Orgel. — Aelteste Gattungen. Im Gegensatz zum Klavier kann die Orgel auf eine stolzere und längere Vorgeschichte zurückblicken. In ihrer heutigen Gestalt ungefähr 400 Jahre zählend, reicht sie in ihren Anfangen tief ins Altertum hinein, wo ihre Entwicklung unverfolgbar wird und fast nur logisch vorgestellt werden kann. Wir dürfen annehmen, daß die Panflöte und der Dudelsack dem neuen Instrumente oder „Organum", das einst kurzweg das Instrument, nämlich die „Orgel" heißen sollte, zu Gevatter gestanden haben. Wenn man es müde wurde, die Reihe ungleich langer Pfeifen mit dem Munde anzublasen, so mußte man darauf verfallen, sie über einen Windbehälter zu stellen, ihre Oeffnungen unten mit Klappen zu versehen und nun einerseits für mechanische Zuführung des Windes,

Digitized by Google

anderseits für die Regulierung der Klappen durch Druck auf nebeneinanderliegende Hölzer zu sorgen. Damit waren die wesentlichen Bestandteile der Orgel schon gegeben: das Pfeifenwerk, das vielleicht an der uralten Block- oder Schnabelflöte das Vorbild der Labialpfeife gehabt hatte; das Gebläse, dessen primitivste Form, der mit dem Mund aufgetriebene und sodann mit dem Arm bearbeitete Lederschlauch der Sackpfeife, noch heute das Nationalinstrument der Schotten ist; endlich die Tastatur, gleichsam das Gehirn des Instrumentes, von dem es sich bereitwillig regieren ließ. Daß Klaviatur, Klavier von clavis = Schlüssel, Ventil zur Oeffnung der Windlade herkommt, berührten wir früher (Nr. 319). Noch heute ist das Prinzip der Orgel kein anderes, als einer Anzahl zusammengestellter Pfeifen durch mechanische Mittel Wind zuzuführen, und sie, ebenfalls durch mechanische Hilfsmittel, zum Tönen zu bringen.

Die erste namhafte Verbesserung scheint das Gebläse betroffen zu haben. Ktesibius baute etwa 180 vor Chr. eine Orgel, bei der das Wasser die Windzufuhr regelte, so daß der Wind durch den Druck des Wassers gleichmäßiger in die Pfeifen getrieben wurde. Diese „Wasserorgel" verwendet also Wasser nicht als Ersatz, sondern als Regulator des Windes. Sie erhielt sich bis ins elfte christliche Jahrhundert, obwohl sie durch Verbesserung der Bälge inzwischen längst überflüssig gemacht war. Sehr früh bemächtigte sich nämlich die christliche Kirche des zukunftreichen Instrumentes, das in der römischen Kaiserzeit festliche Gelage erheitert hatte. Jedenfalls war die Orgel im Abendlande schon bekannt, ehe Kaiser Konstantin Kopronymos 757 König Pipin eine schenkte. Karl der Große und Ludwig der Fromme scheinen dann besonderes Interesse für die Orgel gehegt zu haben, und Deutschland wurde und blieb der Hauptsitz des Orgelbaus, der zunächst in den Händen der Mönche ruhte. Die Hauptaufgabe des Instruments scheint die Begleitung bezw. Leitung des schlechten Gemeindegesangs gewesen zu sein. Man baute tragbare Orgeln (Portative) und feststehende (Positive); heute nennt man Positiv eine kleine Orgel ohne Pedal. Die ältesten Exemplare hatten anfangs bei zwei Oktaven nur acht oder fünfzehn Pfeifen, die übrigens genau so wie die heutigen Prinzipalpfeifen konstruiert waren; natürlich erweiterte sich rasch Tonumfang und namentlich Pfeifenzahl. Um 980 stand in Winchester schon eine Orgel mit zwei Klavieren im Umfang des Guidonischen Monochons (zwanzig Tasten); jede Taste hatte zehn Pfeifen. Die Stimmung verstärkte schon damals den Grundton durch Quint und Oktav, ähnlich den späteren Mixturen. Sowohl Gebläse wie Traktur mußten durch die Vermehrung der Pfeifen umständlicher werden. Man brauchte entweder sehr viele kleine oder mehrere große Bälge (nach Art der Schmiedebälge), die zur Erfindung der sog. Widerbläser Anlaß gaben. Jene Orgel in Winchester brauchte 70 Bälgetreter. Die Spielventile wurden durch Stricke von den Tasten niedergezogen; diese waren handbreit, so 8 geformt, und mußten mit Faust oder Ellenbogen einen Fuß tief hinuntergestoßen werden. Daher die heute unverständlichen Bezeichnungen: „Orgelschlagen", „Orgelschlager". Die vielen und mancherlei Pfeifen bildeten verschiedene Reihen und scheinen im 12. Jahrhundert schon in Registerwerke abgeteilt worden zu sein; wenigstens hat man Berichte über ganz

Digitized by Google

getrennte Klangwirkungen. Durch welche Mittel solche jedoch hervorzubringen waren, ist unaufgeklärt; denn deren Erfindung datiert aus späterer Zeit. Vielleicht haben die technischen Schwierigkeiten, zu denen sich das Instrument komplizierte, im 13. Jahrhundert den Kampf der Geistlichkeit gegen dasselbe mitveranlaßt; die Folgen sind noch jetzt in der griechischen Kirche bemerkbar, wo die Orgel aus dem Gottesdienst verbannt ist.

339. Die Erfindungen des 15. Jahrhunderts. Es handelte sich darum, die übermäßig anwachsende Zahl der Pfeifen so zu ordnen, daß der Spieler eine oder mehrere bestimmte Reihen zu beliebiger Verfügung bekäme; und zweitens die groteske Spielart in brauchbarer Weise zu vereinfachen. Bisher erklangen alle auf der Windlade stehenden und zu einem gleichen Ton gehörenden Pfeifen zumal (wie man annehmen muß). Die Orgelbauer Baber erfanden nun eine Einrichtung, wonach jede Pfeife ein Ventil erhielt. Beim Ziehen des Registers wurden die sämtlichen zugehörigen Ventile niedergedrückt, d. h. von den Pfeifenlöchern entfernt, so daß der Wind Zutritt hatte. Beim Abstoßen des Registerzugs sprangen die Ventile vermöge von Messingfedern wieder zu — daher der Name Springlade. Sie hat Verwandtschaft mit der modernen Kegellade; im 15. Jahrhundert wurde sie bald durch eine andere Vorrichtung verdrängt, die für damals praktischer war und sich heute noch neben der Kegellade erhalten hat, nämlich die Schleiflade. Die älteste wurde von Martin Agricola 1442 gebaut.

Der Spielart kam man zunächst durch Verringerung der Tastenbreite zu Hilfe. Hiezu nötigte schon die fortschreitende Vermehrung des Tonumfangs und die Einfügung chromatischer Töne. 1475 erfand dann Rothenburger die Ober- und Untertasten und verwendete zu jenen Ebenholz, zu diesen Elfenbein. Auch die Entwicklung der Harmonie mußte unaufhaltsam dazu gedrängt haben, die Tastatur mehreren Fingern oder Händen zugleich gefügig zu machen. Der gehaltene Ton der Orgel eignete sich wie kein anderer gleichsam zum Lehrmeister der Harmonie und das Instrument, das anfangs nur den Gesang einer Menge homophon zu führen hatte, entwickelte sich zum Gefäß der verschlungensten Webelinien. Vielleicht trifft man das Rechte, wenn man sich als musikalische Triebfeder die Ausgestaltung der Harmonie, als technische die Erleichterung der manuellen Spielart zur Erfindung des Pedals leitend vorstellt. Das Pedal vermehrt die Wirkung der Orgel, bereichert ihre polyphonen Möglichkeiten und übernimmt gleichsam von den Händen die grobe Spielweise, so daß für die Hände endgültig eine Klaviatur bleibt, die deren anatomischer und physiologischer Beschaffenheit Rechnung trägt. Bernhard der Deutsche soll 1470 in Venedig das Pedal erfunden haben; doch ist es schon 1438 bei Frankfurt a. O. nachweisbar. Unbequem genug war es zuerst: der Fuß mußte in Schlingen gesteckt werden und sie niederziehen. Die acht Töne, die man so hervorbrachte, hatten noch keine eigenen Pfeifen, sondern waren an die tiefen Tasten des Manuals gebunden. Doch verbreitete sich die neue Erfindung ungemein rasch und erfreute sich zunehmender Vervollkommnung. Wußte man, wie eng sie mit der eben sich vollziehenden Scheidung der Orgelstimmen zusammenhing?

Um die gleiche Zeit machte man die

Digitized by Google

wichtige Entdeckung der Zungenpfeifen, die zu den Labialpfeifen als eine neue Klasse tönender Körper hinzutraten. Die aufschlagende Art derselben, die man zunächst allein kannte, lieferte einen charakteristischen, etwas schnarrenden Ton, daher man die Zungenpfeifen auch Schnarrwerke hieß; ein anderer Name war Rohrwerk (s. 344, 349). Erst Ende des vorigen Jahrhunderts erfand Kratzenstein in Petersburg die durchschlagende, freischwingende Zunge, die klangschöner ist. Was endlich das Material der Labialpfeifen betrifft, so hatte sich als das geeignetste Zinn oder Holz herausgestellt, nachdem allerhand anderes, wie Silber, Alabaster, Glas, Elfenbein, Papier, selbst Gold durchprobiert worden war.

340. Das 16. und 17. Jahrhundert. Erst nachdem man die einzelnen Pfeifen für sich allein ertönen lassen konnte, war es möglich, sie nach Größe und Charakter zu ordnen und auszubilden. Man baute jetzt Register im 8-, 16-Fußton u. s. w. (s. 346) und disponierte genau die Klangfarben einer Orgel, die der Spieler dann durch die Registerzüge beliebig verwerten und kombinieren konnte. Die Orgelbauer wetteiferten in Hervorbringung neuer Register: so wurde 1590 von Compenio die Doppelflöte erfunden. Die Haupterrungenschaft des 16. Jahrhunderts bilden aber die gedeckten Pfeifen, die einen eigenartig weichen, gedämpften Klang geben. Zudem ersparten sie, da man von ihnen die Tonhöhe doppelt so langer offener Pfeifen erhielt, viel Material und Arbeit. Oekonomische Spekulationen scheinen überhaupt damals im Orgelbau mehr als recht ist, maßgebend gewesen zu sein. Das Pedal hatte eigene Pfeifen bekommen, deren Vorteile klar zu Tage traten; allein der untersten Oktave wurden die Halbtöne nicht gegönnt und noch im 18. Jahrhundert ließ einer der berühmtesten Orgelbauer, Gottfried Silbermann, das unterste Cis beharrlich weg; der Uebelstand einer sogen. kurzen, bezw. gebrochenen Oktave findet sich heute noch bei Orgeln in katholischen Ländern. Auch die widernatürliche Erhöhung des Chortons, d. h. der Stimmung für Gesang, ist nur der Berechnung der Orgelbauer zuzuschreiben, die bei hoher Stimmung eine Reihe der längsten Pfeifen ersparten.

1570 wurden von Hans Lobsinger zum erstenmal Spannbälge gebaut, die, wie es scheint, 1660 durch Henning verbessert wurden. 1667 ermöglichte dann endlich die Erfindung der Windwage durch Christian Förner in Wettin bei Halle die genaue Kontrolle der richtigen Windstärke; durch Strebefedern oder Balggewichte gewann man gleichmäßigen Wind. Das 17. Jahrhundert vermehrte auch die Verschiedenartigkeit der Pfeifen-Mensuren und gelangte so zu den Registern, welche sich mit den Streichinstrumenten vergleichen ließen. Von größter Wichtigkeit war die Einführung der gleichschwebenden Temperierung durch den Organisten Werkmeister in Halberstadt 1691 (s. Klanglehre). In bezug auf das Aeußere der Orgel konnte sich das Jahrhundert an Ausschmückungen zum teil sehr komischer Art nicht genug thun: da gab es Glockenspiele, klingende Sterne, Adler, die zur Sonne flogen, Gewitter- und Regenschauerzüge, Vogelsang für die Christnacht, Tremulanten, um bei Leichenbegängnissen und am Charfreitag den schluchzenden Schmerz zu markieren, ja einzelne Register hatten die weise Bestimmung, dem Neugierigen, der sich an der Orgel zu

Digitized by Google

schaffen machte, einen Fuchs- oder Kuhschwanz ins Gesicht zu schlagen.

341. Das 18. und 19. Jahrhundert. Das 18. Jahrhundert vervollkommnete namentlich die Klangschönheit des Instruments. Durch sie ist besonders der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683 bis 1753) berühmt geworden (Orgeln in Freiberg in Sachsen, in Dresden). Ferner ist Eugen Casparini aus Sorau zu nennen (1703), der die Windladen ganz auf das moderne Prinzip direkter Windzufuhr zu gründen suchte. Einer der bedeutendsten Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts war Don Bedos de Celles (1718—1795), ein französischer Benediktinermönch. Sein Werk über den Orgelbau (L'art du facteur d'orgues, Paris 1766—1778) wurde grundlegend für den Orgelbau, und das größte Werk dieses Jahrhunderts (Töpfer, siehe Litteratur) geht auf jenen zurück. In Berlin kam 1793 eine Uebersetzung von Vollbeding heraus. Um die Wende des Jahrhunderts erregte das sogen. Simplifikationssystem des Abtes Vogler (1749—1814) vorübergehendes Aufsehen. Mit möglichst einfachen Mitteln sollte möglichst viel geleistet werden; Vogler schaffte die Mixturen und Prospektpfeifen ab, schloß die Orgel in einen Schrank, stellte die Pfeifen, der Einfachheit des Trakturmechanismus wegen, in chromatischer Folge auf die Windlade u. s. w. Zwei seiner Neuerungen, der Schwellkasten und die sog. akustischen Register haben sich erhalten; im übrigen kam man bald auf Don Bedos zurück. Eine Vereinfachung anderer Art plante man zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Berlin, indem man Drehorgeln großen Formates in den Dorfkirchen einführte; die Erfahrungen fielen aber nicht günstig aus. Wie alles, was zur Technik gehört, so nahm dann auch der Orgelbau in unserem Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung. Der Uebersicht halber stellen wir hier noch die bedeutendsten Neuerungen zusammen. Prof. Kaufmann in Dresden erfand den Kompressionsbalg, der bei Zungenpfeifen (nicht bei Labialpfeifen) ein Crescendo ermöglichte und bald beim Harmonium in Aufnahme kam. Markussen in Apenrade führte die Stimmschlitze ein. 1832 tauchte in Frankreich Barkers pneumatischer Hebel auf. Walcker und Sauer bauen seit 1842 Kegelladen. Cavaillé-Coll erfand den Magazinbalg, der verschiedenen Wind für die Manuale und das Pedal hervorbrachte. Pneumatisches Regierwerk erleichtert zurzeit die Spielart bedeutend. Weigles elektromagnetisches Regierwerk und dessen Labialpfeifen mit Hochdruckluft gehören ebenfalls zu den neuen und neuesten Errungenschaften. Wir haben der einheitlichen Disposition wegen die Geschichte der Orgel ihrer Beschreibung vorangeschickt, obwohl viele der technischen Begriffe erst im folgenden ihre Erklärung finden können.

342. Orgelkunde.—Labialpfeifen aus Zinn. Jene Körper, in denen der Ton der Orgel erzeugt wird, sind die Pfeifen. Mit ihnen beginnen wir unsere Schilderung der modernen Orgel. Es giebt sogenannte Labial- oder Lippenpfeifen und Zungenpfeifen. Erstere werden aus Holz oder Zinn oder aus einer Mischung von Zinn und Blei gefertigt, die der Orgelbauer „Metall" nennt. Eine zinnerne oder metallene Labialpfeife hat unten einen Fuß von der Form eines umgekehrten Kegels; eine Oeffnung der Spitze leitet den Wind in diesen Hohlraum, der oben durch den Kern abgegrenzt

Digitized by Google

ist, eine Scheibe von gleichem Material wie die ganze Pfeife. Doch deckt der Kern den Fuß nicht vollständig zu, läßt vielmehr eine enge Spalte, die Licht- oder Kernspalte frei, durch welche der Wind hinauf in die Pfeife dringen kann. Die Kernspalte bildet natürlich eine gerade Linie; der kleine Kreisabschnitt, der also auf einer Seite noch frei bleibt, wird durch ein sanfte Einbiegung des Fußes, nicht etwa durch eine Fortsetzung der horizontalen Scheibe ausgeglichen. Man nennt diese Einbiegung das Unterlabium (gleichsam die Unterlippe). Auf den Pfeifenfuß mit seinem Kern ist der Pfeifenkörper selbst aufgelötet. Erst vom Kern ab bemißt sich die für die Tonhöhe maßgebende Länge der Pfeife. Ueber dem Unterlabium des Pfeifenfußes befindet sich das Oberlabium der Pfeife, und zwischen beiden eine mäßige Oeffnung, der Aufschnitt. Der Wind streicht vom Fuß her durch die Kernspalte hindurch und wird vom gegenüber liegenden Oberlabium in zwei Ströme geteilt; der eine entweicht durch den dicht an der Kernspalte befindlichen Aufschnitt in die umgebende Luft, während der andere die im Pfeifenkörper eingeschlossene Luftsäule in Schwingungen versetzt und so den Ton hervorbringt. Von außen sichtbar sind an der Pfeife nur die Labien und der Aufschnitt, nicht aber Kern und Kernspalte, weil sie gerade im Querschnitt liegen. Um den Wind bei gewissen Labialpfeifen, deren Ton schwer anspricht, zusammenzuhalten, bringt man sogen Barte zu beiden Seiten des Aufschnittes an. Die folgenden Figuren zeigen der Reihe nach einen Seitenbart, Schneidebart, Kastenbart.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

343. Labialpfeifen aus Holz. Die Teile der hölzernen Labialpfeifen haben gegenüber der zinnernen nur eine veränderte Form. Ueber dem Luftrohr oder der Tille d befindet sich ein leerer Raum b, der durch einen angeschraubten Vorschlag verdeckt wird. Ueber dem leeren Raum befindet sich der schräg geschnittene Kern. Die Form der Labien ist aus der Figur ersichtlich.

Fig. 14.

Uebrigens kann das Oberlabium e, das mit dem Kern die Spalte bildet, auch anders geformt sein; häufig führt ein Brettchen an den Kern herunter. Ueberhaupt ist namentlich bei den Holzpfeifen die Gestaltung der einzelnen Teile sehr verschieden. Es versteht sich, daß jede Verschiedenheit ihren wohlberechneten Zweck hat. Die Form der Labien und besonders der Aufschnitt (der auch bei Holzpfeifen von Bärten umgeben wird), ist für die Tonbildung von großer Wichtigkeit.

344. Zungenpfeifen. Auf einem ganz andern Prinzip beruhen die

Digitized by Google

Zungenpfeifen. Ihr Ton wird erzeugt durch freischwingende (einschlagende) oder aufschlagende Zungen aus Messing oder Argentan (Neusilber). Eine freischwingende Zunge liegt in der Rinne und schlägt in dieselbe; eine aufschlagende Zunge liegt auf der Rinne, schlägt daher auf dieselbe.

Die Zunge einer Orgelpfeife ruht auf einem sogen. Mundstück

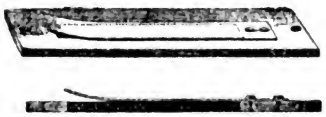


Fig. 15.

(einer Rinne); eine „Krücke" oder eine Schraube hält sie in der Mitte fest und dient zugleich zur Regulierung der Tonhöhe. Diese Teile, die ins einzelne zu beschreiben zu weit führen würde, sind in einer Kapsel, Stiefel genannt, verborgen. Die folgende Figur (mit offen gedachtem Stiefel) zeigt die Einrichtung der Zungenpfeife.

Ueber dem Stiefel ist der Schall-

Fig. 16.

körper, Schallbecher angebracht (aus Zinn umgekehrt kegel-, aus Holz umgekehrt pyramidenförmig). Dieser bringt den Ton zur Reife, veredelt und charakterisiert ihn, hat aber auf die Tonhöhe keinen Einfluß, wenn er auch bei tieferen Pfeifen natürlich von größerer Höhe als bei hohen ist. Der von unten heraufströmende Wind setzt die Zunge in Bewegung; ohne die Resonanz des Schallkörpers wäre der Ton ihrer Schwingungen nur ein leises Geräusch.

345. Mensur. Man versteht unter Mensur der Pfeifen zweierlei. Fürs erste das Verhältnis zwischen Höhe und Weite, bezw. Umfang einer einzelnen Pfeife. Dieses kann bei Pfeifen derselben Tonhöhe verschieden sein. Die äußersten Grenzen dürften zwischen einer Mensur liegen, nach welcher der Durchmesser in der Länge der Pfeife $9^1/_2$ mal, und einer solchen nach der er 25 mal in der Länge enthalten ist. Gewöhnlich berechnet man die Mensur so, daß die Hälfte des Höhendurchmessers nicht auf die Oktave, sondern auf die große Dezime fällt (bei Flötenstimmen, s. Nr. 349, auch auf Undezime und Duodezime).

Fig. 17.

Die Mensur einer einzelnen Pfeife richtet sich nach dem Klangcharakter, den man mit ihr hervorbringen will. Es ist auch Laien hinlänglich bekannt, daß die „Stimmen" (uneigentlich „Register") der Orgel durch Pfeifenreihen von verschiedener Klangfarbe zustande kommen. Jede Reihe enthält so viele Pfeifen als die Klaviatur Tasten hat. Alle Pfeifen einer Stimme müssen des einheitlichen Klangcharakters wegen einheitliche Mensur haben. Deshalb ist Mensur fürs zweite das Verhältnis, in dem die „Mensur" der Einzelpfeife durch die ganze Reihe hindurch abnimmt; denn wenn sich mit zunehmender Tonhöhe die Pfeifenhöhe vermindert, so muß der andere Faktor des Mensurverhältnisses der Einzelpfeife, nämlich die Weite, sich ebenfalls verringern, damit die Mensur jeder Pfeife konstant bleibe und dieselbe Klangfarbe produziere. Es

Digitized by Google

läßt sich denken, daß die mathematische Berechnung dieser Verhältnisse und ihre empirische Korrektion sehr schwierig sind.

346. Fußton. Beim Orgelbau entspricht jedem Ton eine Pfeife von genau abgemessener Länge. Bis heute überwiegt die Berechnung nach dem Fußmaß. Will man die folgenden Zahlen in Metern lesen, so setze man 16 Fuß = 5 m, $8' = {}^5/_2$ m, $4' = {}^5/_4$ m u. s. w. Jedem einzelnen Ton entspricht ein einzelnes Fußmaß der Pfeife, dem C z. B. acht Fuß. Man kann also unter Fußton erstens die Berechnung des Fußmaßes nach der Höhe jedes Tons verstehen. C wäre ein 8′ Ton, weil ihn eine achtfüßige Pfeife erzeugt, ferner $c = 4$, $c' = 2$, $c^2 = 1$, $c^3 = {}^1/_2$, $c^4 = {}^1/_4$, $c^5 = {}^1/_8$, $c^6 = {}^1/_{16}$ Fuß. Zweitens redet man, entsprechend diesen Zahlen, von einer 8-, 4- u. s. w. füßigen Oktave. Drittens dient das Maß der untersten Pfeife einer Reihe zur Bezeichnung des „Fußtons" der ganzen Reihe; man sagt z. B., eine Stimme habe Achtfußton, wenn die Pfeife des C 8 Fuß hat.

Um den Sinn hievon einzusehen, muß man wissen, daß die Tasten der Orgel nicht unter C hinuntergehen, daß mithin, um die darunterliegenden Oktaven zu produzieren, Pfeifen von doppelter, bezw. vierfacher Länge vorhanden sein müssen, die beim Tastenanschlag des C das Contra-, bezw. Subcontra-C hören lassen. In ähnlicher Weise wird der Umfang der Höhe zu erweitert, wo die Tastengrenze f^3 beträgt, während die faktische Tonhöhe nahe an c^6 gebracht werden kann, indem man Register baut, die höhere Oktaven geben als die Taste nominal erwarten läßt. Alle Register bezieht man auf das C. Dies erfordert objektiv akustisch die 8-Fußpfeife; man nennt aber im 8-Fußton stehend alle Register, deren C 8 Fuß beträgt, d. h. also alle, die eine dem Tastennamen entsprechende Tonhöhe produzieren, obgleich natürlich in dieser Reihe c auch nur 4′, c^1 auch nur 2′ hat. Ein Register steht im 16- bezw. 32-Fußton, wenn die unterste Pfeife, die der Taste des C entspricht, 16 bezw. 32 Fuß lang ist, wenn also sämtliche Tasten um eine, bezw. zwei Oktaven tiefer klingen als ihrem Namen nach zu erwarten wäre. Umgekehrt steht ein Register im 4- bezw. 5-Fußton ꝛc., wenn der Taste des C eine Pfeife von 4 bezw. 2 Fuß antwortet, wenn also sämtliche Töne um eine, bezw. zwei u. s. w. Oktaven höher klingen. Das Pedal der Orgel steht im 16-Fußton.

347. Einteilung der Stimmen nach dem Fußton. Wenn es sich darum handelt, die Orgelstimmen übersichtlich zu ordnen, so kann das Prinzip der Einteilung verschieden gewählt werden. Vor allem teilen wir, ans Vorhergehende anknüpfend, die Stimmen nach ihrer Fußhöhe, ihrem „Fußton" ein in solche zu 16, 8, 4, 2 und 1 Fuß. Um den Orgelton weniger stumpf zu machen, pflegt man den Klang durch Verstärkung der Obertöne zu verstärken. Nimmt man z. B. zu einer Stimme von 8′ eine von 4′ hinzu, so ist der zweite Teilton, die Oktave, durch natürliches Mitklingen des vollen Oktavtons verstärkt. Zur Verstärkung weiterer Obertöne hat man auch Quintstimmen nötig. Ein Register von $2^2/_3$′ verstärkt den 3. Teilton einer 8′-Stimme. Der 4. Teilton würde in diesem Fall durch 2′ verstärkt; zum 5. brauchen wir eine Terzstimme ($1^3/_5$′), zum 7. eine Septimenstimme ($1^1/_7$′). Die Quint-

Digitized by Google

stimmen überhaupt stehen im $10^2/_3$-, $5^1/_3$-, $2^2/_3$-, $1^1/_3$- oder $^2/_3$-Fußton; die Terzstimmen im $6^2/_5$-, $3^1/_5$-, $1^3/_5$-, $^4/_5$-, $^2/_5$- oder $^1/_5$-Fußton; die Septimenstimmen im $4^4/_7$- oder $2^2/_7$- oder $1^1/_7$-Fußton. Die Nenner der Brüche geben, wie man sieht, die Ordnungszahl der Partialtöne an. Es giebt auf der Orgel mithin auch Stimmen, die eine Quint, eine Terz, eine Septime höher erklingen als die angeschlagene Taste (bezw. eine oder mehrere Oktaven + Quint, + Terz, + Septime). Wie ist es nun möglich, daß solche Stimmen im Zusammengehen mit den Grundstimmen nicht die abscheulichsten Tonfortschreitungen ergeben? Es ist dadurch möglich, daß sich die Töne sogleich akustisch mischen und keineswegs als getrennte zu unserem Bewußtsein gelangen. Die Verstärkung der Obertöne wirkt sogar auf den Grundton verstärkend zurück, sobald nur das Stärkeverhältnis der Register zweckmäßig gewählt ist.

348. Einteilung in Grund- und Füllstimmen. Man kann zweitens die Stimmen darnach einteilen, ob sie den mit dem Namen der Taste übereinstimmenden Ton, oder ob sie einen andern Ton, oder beides zugleich erzeugen. Im ersten Fall redet man von Grundstimmen, und zwar ist es gleichgültig, ob die tiefere oder höhere oder nominelle Oktave erklingt, und ebenso ist es gleichgültig, ob der Ton der Grundton der Pfeife oder ein durch Ueberblasen erzeugter Oberton ist. Füllstimmen sind die erwähnten Quint-, Terz-, Septimenstimmen; außerdem die sogen. gemischten Stimmen, die den Grundton und eine Anzahl höherer Töne, selbstverständlich Obertöne, hervorbringen. Dies geschieht durch mehrere Pfeifen, die eine Taste gleichzeitig ansprechen läßt; der Pfeifenchor kann bis aus 8, ja noch mehr Pfeifen bestehen, welche aber nicht genau der Obertonreihe zu entsprechen brauchen. Die gebrauchlichste derartige Füllstimme ist die Mixtur, die man früher bis zu 24fach baute. In der Höhe muß die Mixtur repetieren, d. h. für die höchsten Oktaven relativ tiefere Obertöne bringen als für die tiefern. Auch haben Mixturen in der Tiefe und Höhe oft weniger Pfeifen als in der Mittellage. In frühester Zeit, ehe man die Register trennte, scheint der ganze Orgelklang mixturartig gewesen zu sein.

Endlich ist einer Art von Stimme zu gedenken, die gemäß dem Gesetz der Kombinationstöne (s. Nro. 57) aus Grund- und Füllstimme akustisch resultiert; ein 16füßiges und $10^2/_3$füßiges Register giebt nämlich, gleichzeitig erklingend, den 32-Fußton, allerdings nicht so präzise wie durch eine wirkliche 32füßige Pfeife.

349. Einteilung nach Orgel- und Charakterstimmen. Die wichtigste Einteilung betrifft den Klangcharakter der Stimmen. Vor allem sind Labialpfeifen matter und einfacher im Klang als die glänzenden, obertonreichen Zungenpfeifen. Auch ist der Unterschied von Holz- und Zinnpfeifen leicht bemerklich. Zinn ist heller, schärfer, unter Umständen etwas heiser; Holz dunkler, weicher. Der moderne Orgelbau bevorzugt mit Recht Holz.

Nachdem wir dieses dritte Einteilungsprinzip nach dem Material der Pfeifen kurz gestreift haben, gehen wir über zu der Einteilung der Stimmen nach den einzelnen Bezeichnungen, die auf den Registerzügen neben den Manualen angegeben sind und scheiden die Stimmen in eigentliche Orgel- und in Charakterstimmen. Jene Stimmgattungen, die den Fonds der Orgel

Digitized by Google

bilden, sind die sog. Prinzipalstimmen und die Gedeckten, oder „Gedackte". Erstere hieß man früher auch Prästant, da ihre Pfeifen die vordersten Reihen einnahmen. Man baut Prinzipal nicht bloß zu 8 Fuß, sondern auch zu 16 („Oktavbaß 16′"') und 4 oder 2 Fuß („Oktav 4′", „Oktav 2′"). Die Prinzipalstimmen haben stets offene Zinnpfeifen. Das Genter Altarbild der Gebrüder van Eyck um 1400 beweist, daß die Prinzipalpfeifen schon damals die heutige Gestalt hatten. Sie machen ihrem Namen („Prinzipal" = die ersten, wichtigsten) alle Ehre. Die gedeckten Pfeifen, die eine Oktave tiefer als die offenen klingen und einen dumpferen oder auch mehr sonoren Charakter haben, werden heute ausschließlich aus Holz, nicht mehr aus Zinn hergestellt. Durch Hinzunahme von gedeckten Stimmen werden die Prinzipalstimmen ausgerundet. Füllstimmen haben im allgemeinen Prinzipalcharakter. Die Aufzählung aller einzelnen Register muß der Kürze halber unterlassen bleiben. Es sei nur noch bemerkt, daß die Deckung der Pfeifen von größter praktischer Wichtigkeit ist, indem sie die Hälfte des Materials spart, namentlich in der 32füßigen Oktave, die man fast immer aus gedeckten 16füßigen Zinnpfeifen herstellt; schon dies ist eine artige Länge! Die Charakterstimmen weichen von dem spezifisch orgeleigenen Klang der Prinzipale und Gedackte mehr oder weniger ab. Sie werden zur näheren Bezeichnung mit verschiedenen sonst gebräuchlichen Instrumenten verglichen und als Flöten, Streicher, Zungenstimmen unterschieden. Im übrigen bedarf es, um wirkliche andere Instrumente auf der Orgel nachzuahmen, einer ganzen Reihe von Registern. Die einzelnen, die wir im folgenden kurz berühren, sind nur andeutungs- und vergleichsweise nach Instrumenten benannt. Die Flötenstimmen, früher aus Zinn und von härterem Klang, werden gegenwärtig durch den edleren, weicheren Klang der Holzpfeifen dargestellt. Aeußerst mannigfaltig sind die Pfeifen gestaltet, offene wechseln mit gedeckten und halbgedeckten, weite mit enger Mensur, cylindrische mit pyramidaler oder konischer Form; einige haben Seitenbärte, nicht zu gedenken des verschiedenartigen Aufschnittes. So hat die Doppelflöte (d) doppelten Aufschnitt. „Flauto dolce" ist oben weiter als unten, und klingt sehr lieblich.

Unter den Flöten giebt es auch überblasende Pfeifen, z. B. die scharfklingende Traversflöte. Die Spitzflöte ist konisch gebaut und giebt einen säuerlichen, verhaltenen Ton.

Die Streicher haben enge Mensur, mehr oder weniger konische Pfeifenform und sind wenig aufgeschnitten. Der streichende Ton ist die Folge der am Labium in mancherlei Gestalt angebrachten Bärte (s. Nro. 342). Die Pedalstimmen werden aus Holz, die Manualstimmen auch aus Zinn angefertigt. 8- und 16füßige Streicher sind den 4- und 2füßigen vorzuziehen, da die oberen Töne sehr scharf werden und gern in Partialtöne überschlagen. Schnelle Figuren sind mit Streichern nicht sehr deutlich ausführbar. Dagegen eignen sie sich zur Hervorhebung der Melodie. Die bekannteren Register dieser Gattung sind: Viola di Gamba, Salicional, Dolciana (schwächeres Sal.), Violine (das am meisten charakteristische) und Aeoline (das zarteste).

Ohne uns auf die Zwischengattungen, wie Gemshorn, Fugara

Digitized by Google

(zwischen Streichern und Prinzipalen) oder Quintatön (läßt den dritten Partialton neben dem Grundton hören), Dolce, Harmonika (zwischen Streichern und Flöten) einzulassen, charakterisieren wir noch die Zungenstimmen, die den Klang folgender Instrumente nachahmen: Tuba, Trompete (sehr durchdringend, auch aus starken Stimmen noch erkennbar), Klarinette (zur Melodieführung geeignet), Physharmonika, Oboe, Fagott, Bassethorn, Serpent, Posaune (zu 16 und 32 Fuß). Die Töne der Zungenstimmen oder Rohrwerke (Schnarrwerke) gewinnen im Gegensatz zu den Labialpfeifen nach der Tiefe hin an Kraft, und verlieren nach der Höhe zu. Schon um der Ausgleichung willen sind sie unentbehrlich. Außerdem verleihen sie der Orgel ein festliches Gepräge. Zum Schluß erwähnen wir die sog. Vox humana (Menschenstimme), deren Schallbecher folgendermaßen geformt sein können:

Fig. 18.

Fig. 19.

Neuerdings werden von Weigle in Stuttgart auch Hochdruckluftregister gebaut, deren Pfeifen viel stärkeren Wind als die gewöhnlichen vertragen und einen unvergleichlich größeren Ton entwickeln.

350. Das Stimmen der Pfeifen. Das sorgfältigste Einstimmen der Pfeifen seitens des Orgelbauers kann nicht verhindern, daß infolge der Witterungswechsel Verstimmungen eintreten. Oft wirkt Wärme und Kälte, wenn sie allmählich wachsen, auf die Stimmung im ganzen; aber leider auf Labialpfeifen anders als auf Zungenpfeifen. Jene werden durch Wärme höher, durch Kälte tiefer, diese durch Wärme tiefer, durch Kälte höher (da die spröde Zunge schnellere, die erschlaffte langsamere Schwingungen macht). Das Nachstimmen ist eine umständliche Sache. Man benützt dazu ein Stimmhorn, dessen unterer Teil den Pfeifenkörper ausbiegt und erweitert, wenn der Ton höher werden soll, während der obere hohle Teil die Pfeife einbiegt und den Ton vertieft. Dies Verfahren ist aber nur bei Zinnpfeifen möglich. Bei Holzpfeifen, die sich zum Glück selten und fast nur durch Austrocknen ursprünglich zu nassen Holzes verstimmen, reguliert man die Stimmung durch Holzplättchen von Zinn oder Blech, die oben näher oder entfernter von der Pfeifenöffnung angebracht sind. Neuerdings sind für Zinnpfeifen Stimmrollen, für Holzpfeifen Stimmschieber im Gebrauch: auf der Rückseite der verlängerten Pfeife wird ein Ausschnitt in Form eines Rechtecks angebracht, so daß ein ausgeschnittenes Stück Zinn auf- oder zugerollt, oder ein Brettchen beliebig verschoben werden kann. Die Zungenpfeifen verstimmen sich am meisten, können aber auch am leichtesten nachgestimmt werden; man zieht den neben dem Schallbecher aus dem Stiefel hervorragenden Stift der Krücke heraus, wodurch der Ton tiefer, oder treibt ihn abwärts, wodurch der Ton höher wird. Am besten ist es jedoch, wenn eine Stimmschraube eingerichtet wird.

Fig. 20.

351. Das Gebläse. Um die Pfeifen zum Tönen zu bringen, bedarf es des Windes, wie beim

Digitized by Google

Gesang des Atems. Was nun beim menschlichen Körper die Lungen sind, das sind bei der Orgel die Blasebälge, welche den nötigen Wind erzeugen, der den Pfeifen durch Kanäle, vergleichbar der Luftröhre, zugeführt wird. Obwohl die Bälge zu den wichtigsten Teilen einer Orgel gehören, da von ihrem Zustande die Brauchbarkeit des ganzen Werkes abhängt, können wir ihre Einrichtung nur kurz erwähnen; denn es handelt sich da um rein technische Probleme, die den Musiker kaum interessieren. Die veralteten Faltenbälge bilden beim Niedersinken mehrere Falten und sind den Schmiedebälgen ähnlich; ihr Wind ist ungleichmäßig. Die Spann- oder Keilbälge haben nur eine Falte. Wird der Balgklavis niedergetreten, so geht die Oberplatte des Balges in die Höhe, die äußere Luft öffnet das in der Unterplatte befindliche Fangventil und dringt in den inneren luftverdünnten Raum des Balges ein, worauf sich das Fangventil von selbst schließt. Die Balggewichte und die Strebefeder, welch letztere während des Aufziehens mit in die Höhe ging, drücken und ziehen nun die Oberplatte langsam nieder, sodaß sich einerseits der Balgklavis wieder hebt, anderseits das Kropfventil am Eingang des Balges in den Hauptkanal öffnet. Bei mehreren Bälgen schließt der ausströmende Wind eines Balgs zugleich die Kropfventile der andern, sodaß gleichmäßige Luftzufuhr zu den Pfeifen erfolgt. Die Widerbläser oder Schöpfbälge kommen mehr in Frankreich als bei uns vor. Von zwei übereinanderliegenden Faltenbälgen treibt der untere, wenn er aufgezogen wird, den Wind in den oberen und von da in den Kanal. Weiter giebt es horizontal aufgehende oder Parallelbalge, die auf dem Prinzip der Spannbälge beruhen, bei gleicher Größe mit diesen aber doppelt so viel Wind liefern. Kasten- oder Cylinderbälge (von Markussen erfunden) sind sehr einfach und dauerhaft, aber schwer zu treten. Ein Kasten steckt eng in einem andern; bei Aufziehen des kleineren strömt in den größeren durch Ventile Luft ein, die vom Druck des wieder herabsinkenden verdichtet und in den Hauptkanal getrieben wird. Statt des kleinen Kastens benutzt man auch einen einfachen Kolben, „Stempel", nach Art der Dampfmaschinen. Weitere Bälge sind der Regulator, der Ausgleichungsbalg, der Magazinbalg (letzterer durch die Windpumpe gefüllt); sie dienen nicht zur ersten Winderzeugung, sondern sind vom Gebläse abhängig und verhindern, in der Nähe der Windladen funktionierend, ein Schwanken des Tones bei vollen Akkorden oder ungeschicktem Treten der Bälge. An Stelle der Menschenkraft kommen übrigens Motoren mit Gas-, Wasser- oder elektrischem Betrieb immer mehr in Aufnahme.

352. Der Orgelwind. Die Masse und Kraft des Windes, die zum Anblasen einer Pfeife oder des vollen Werkes nötig ist, läßt sich mathematisch genau berechnen und durch die Windwage praktisch erkennen. Die Grenzen der Windstärke einer Orgel liegen zwischen 25 und 40 Grad, d. h. die Dichte des Windes hält einer Wassersäule von $2^1/_2$' bis 4' das Gleichgewicht. Der erhöhte Luftdruck (bis 150 Grad!), den Weigles Hochdruckluftstimmen brauchen, liefert ein besonderes Gebläse. Es kann also innerhalb eines Werkes Pfeifen geben, die verschiedene Windstärke gestatten, aber noch ist es nicht gelungen, einer Pfeife oder einem Register wechselnden, zu- und ab-

Digitized by Google

nehmenden Wind zuzuführen, ohne die Pfeife zu überblasen oder den Ton zu vertiefen; Versuche, durch gleichzeitige Kompensation der Pfeifenlänge (und mittels veränderlichen Tastenfalls) den Wechsel der Tonhöhe auszugleichen, sind bis jetzt für die Praxis zu kompliziert. Die Mittel, eine Art Crescendo hervorzubringen, sind beschränkte. Durch einen Crescendotritt am Spieltisch bewirkt man das allmähliche Dazutreten immer stärkerer Register zu dem vorhandenen. Dieses Crescendo ist aber unzertrennlich von einer Veränderung der Klangfarben. Der sog. Schwellkasten, in den man einzelne Register einstellen kann, gestattet eine bescheidene dynamische Nuancierung, indem durch Oeffnen und Schließen vertikaler Jalousien die Kommunikation der Luft nahe den Pfeifen und der äußeren Luft unterbrochen und wiederhergestellt wird. Man stellt mit Vorliebe zarte Register in den Schwellkasten; eigentlich sollte man starke auch so einrichten. Erst die Hochdruckluftstimmen machten dies jedoch möglich; sie vertragen den Schwellkasten, ohne das Gesättigte des Tons einzubüßen.

353. **Die Schleiflade.** Vom Hauptkanal, in den die Kröpfe der Bälge münden, zweigen verschiedene Nebenkanäle ab, die den Wind zu den einzelnen Windladen führen. Es giebt bis jetzt zwei Hauptsysteme, wie der Wind in die Pfeifen gelassen wird, die Schleiflade und die Kegellade. Erstere wird durch folgende Figur veranschaulicht.

a) Die Spielventile im offenen Windkasten.
b) Die Kanzellen ohne Spund.
c) Das Fundamentalbrett über den Kanzellen.
d) Die Schleifen oder Parallelen, rechts und links führend, nach der Stellung der Register neben der Klaviatur.
e) Die Dämme zwischen den Schleifen.
f) Die Oeffnungen für gemischte Stimmen aus den Kanzellen.
g) Der Pfeifenstock.
h) Die Löcher und die Pfeifenstellung der einfachen Stimmen.
i) Für gemischte Stimmen.
k) Pfeifenbretter.
l) Stütze oder Säule zum Tragen der Pfeifenbretter.
m) Die Stellung einer Pfeife in demselben.

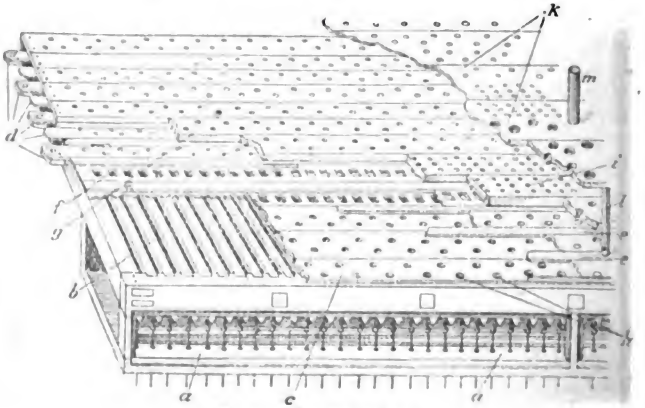


Fig. 21. Die Schleiflade.

Digitized by Google

Um Benennung und Funktion dieser Teile zu verstehen, wolle man sich vorstellen, daß der ganze unter der Pfeife befindliche Apparat dreierlei Aufgaben erfüllen muß. Erstens soll unmittelbar unter den Pfeifenfüßen eine Quantität Windes zur Verfügung stehen, damit der Ton, den man greift, anspreche. Die Zuführung des Windes geschieht durch den Windkasten und die im engern Sinn sog. Windlade. Der Windkasten, der im Gegensatz zur Windlade nur ein Stück weit nach hinten reicht, sammelt den zugeleiteten Wind, um ihn erforderlichenfalls den „Kanzellen" in der eigentlichen Windlade zuströmen zu lassen. Die Kanzellenräume laufen, durch Leisten getrennt, von vorne nach hinten. Quer sind sie nicht abgeteilt. Der Wind, den sie gefaßt haben, streift ganz bis nach hinten. Ueber den Kanzellen sind entweder einzelne Deckbretter, „Kanzellenspunde", oder ein Fundamentalbrett angebracht.

Zweitens: Die Verbindung mit den Tasten wird hergestellt durch die Spielventile, die sich im Windkasten, je eins unter jeder Kanzelle, befinden. Drückt man die Taste nieder, so öffnet sich das Ventil und die Kanzelle ist mit Wind gefüllt.

Drittens muß das Ganze so eingerichtet sein, daß beim Niederdruck einer Taste sowohl der zugehörige Ton als das vorgesehene Register, kurz die rechte Pfeife erreicht werde. Man bewirkt dies folgendermaßen: Ueber einer Kanzelle sind alle Pfeifen ein und desselben Tones aufgestellt. Meist ist die Anordnung streng diatonisch, nicht chromatisch, und man baut zwei Windladen, deren eine die ganzen Töne von C, die andere die ganzen Töne von Cis aus beherbergt. (Siehe die Abbildung der C- und Cis-Lade.)

Die verschiedenen Pfeifenstimmen laufen nun von rechts nach links, so daß der Richtung einer Kanzelle eine bestimmte Tonhöhe, der Richtung einer Schleife ein bestimmtes Register entspricht. Die Schleife ist eine verschiebbare, ungefähr $4^1/_2$ bis $5^1/_2$ cm breite Leiste, die sich zwischen dem Deckbrett der Kanzelle und dem Pfeifenstock hinzieht, in welchen die Pfeifenfüße eingelassen sind. (Das Pfeifenbrett dient zur Befestigung der Pfeifen.) Nun haben die Deckbretter der Kanzellen und Schleifen Oeffnungen, die genau unter die Oeffnungen der Pfeifenfüße passen; im gewöhnlichen Zustand ist aber die Leiste so verschoben, daß ihre Löcher nicht auf die der Deckbretter und ebensowenig unter die Pfeifenfüße passen. Das Herausziehen eines Registers an der Klaviatur schiebt die Leiste so hin, daß alle drei Löcher eine Bahn bilden. Drücke ich nach Ziehen des Registers nun eine Taste nieder, so öffnet das heruntergehende Spielventil dem Wind den Zutritt aus dem Windkasten in die Kanzelle und aus der Kanzelle in die Pfeife derjenigen Stimme, deren Leiste ich gezogen habe. Kanzellen und Spielventile sind je nach der Größe der Pfeifen und der Art der Stimmen (ob gemischte oder einfache) verschieden groß. Die Anzahl der Windladen richtet sich nach der Größe der Orgel, wie nach der Oertlichkeit. Die im Prospekt stehenden Pfeifen erhalten, wenn sie zur Tonangabe überhaupt benutzt werden, den Wind durch Röhren (Kondukten) zugeleitet.

354. Die Kegellade. Dem Bestreben, die Windzufuhr direkter zu gestalten und für jede Pfeife ein möglichst gleiches Maß des Windes zu bekommen, entsprang die Erfindung der Kegellade durch Walcker,

Digitized by Google

1842. Der Windkasten steht hinten. Die Anordnung der Tonfolge und der Stimmen ist gerade umgekehrt, wie bei der Schleiflade. Bei der Kegellade stehen über einer Kanzelle alle Pfeifen einer Stimme hintereinander; also nebeneinander, von links nach rechts, alle Pfeifen derselben Tonhöhe. Das Kanzellenventil ist hier nicht Spielventil, sondern Registerventil. Statt der Spielventile hat die Kegellade kleine Kegel, welche die Luftführung zu den Pfeifen verschließen. Der Niederdruck je einer Taste bewirkt das Heben sämtlicher Kegel unter allen den Pfeifen, die durch diese Taste zur Ansprache gebracht werden können. Wirksam ist das Heben des Kegels aber nur oberhalb der mit Wind gefüllten Registerkanzellen.

Die Kegel sind, mit Ausnahme jener für gemischte Stimmen, gleich groß. Eine Verbesserung der Kegellade bedeutet die Röhrenlade mit hängenden Ventilen, bei welcher der Wind fast senkrecht auf kürzestem Wege der Pfeife zugeführt wird, während bei der Kegellade der Wind sich dreimal an scharfen Ecken stößt. Die Vorzüge des Kegelladesystems bestehen in der Beseitigung des Durchstechens der Töne, d. h. des aus einer Kanzelle in die andere hinüberschleichenden Windes, ferner in der Frische des vollen Werkes, da der Wind besser verteilt ist, und in der leichteren Spielart der Orgel.

355. Andere Arten von Windladen. Die neuen Ladesysteme, die unter dem Namen Hahnenlade, Kolbenlade, Präzisionslade u. s. w. konstruiert worden sind, beruhen auf den Grundsätzen, daß jede einzelne Pfeife ihren Wind auf möglichst kurzem Weg erhalte, daß die Windverteilung an keinen abgesonderten Behälter (also weder Tastenkanzelle noch Registerkanzelle) gebunden sei, sondern aus einem einzigen Windkasten erfolge, und daß die Spielart auch ohne weitere Hilfsmittel (Pneumatik) möglichst leicht sei. Als besonders scharfsinnig erwähnen wir noch Weigles Membranlade.

356. Das Regierwerk. Nachdem wir die Pfeifen und die Windverhältnisse betrachtet haben, erübrigen noch einige Worte über das Regierwerk, d. h. über diejenigen Teile, von denen aus die Orgel „regiert" wird, und die Teile, mittels welcher dies geschieht. Die Klaviatur besteht aus den Manualen für die Hände und den Pedalen für die Füße; jene reichen von C bis f^3 (54 Tasten), diese von C bis d^1 (27 Tasten). Große Orgeln haben bis zu 4 Manualen. Die Verbindung der Tasten mit den Spielventilen („Traktur") erfordert einen komplizierten mechanischen Apparat. Das Manual wird durch ein Zugwerk, das Pedal durch ein Druckwerk (mit „Stecher") mit den Spielventilen verbunden. Weigle hat eine elektromagnetische Traktur angeführt. Die Manuale können ferner durch sogen. Koppeln von einander abhängig gemacht werden. Ebenso verbindet die Pedalkoppel die Pedaltasten mit dem Regierwerk des Manuals; früher wurden dabei die Manualtasten mitherabgezogen, was sehr mißlich für den Spieler war.

Um die bei der Umständlichkeit der Traktur unvermeidliche schwere Spielart zu erleichtern, wendet man den „pneumatischen Hebel" an, den der Engländer Barker 1832 erfand und Cavaillé-Coll in Paris zuerst anwandte. Er besteht im wesentlichen darin, daß zu jeder Taste ein kleiner, etwa ein Fuß langer und einige Zoll breiter Balg gehört, der das Spielventil auf-

Digitized by Google

zieht, während der Spieler nur das Ventil des kleinen Balges durch den Tastendruck zu öffnen hat. Verbesserungen sind: Rövers „pneumatische Kastenlade“ und Weigles Röhrenpneumatik.

357. Registratur. Rechts und links von den Manualen befinden sich die Registerknöpfe, an denen Name und Fußton der zugehörigen Stimme angeschrieben ist. Die Register, deren Anzahl zwischen sehr weiten Grenzen schwankt (80—100 sind sehr viel; 131 zurzeit das meiste), sind derart geordnet, daß jedes Manual in seiner Gesamtwirkung verschiedenartigen Charakter bekommt. Das Pedal besitzt seine besonderen Stimmen und viele derselben allein. Die Registerstangen sind durch Wellen oder Winkel mit den Schleifen, bezw. Registerventilen verbunden.

Außer den klingenden Registern giebt es eine Anzahl sogen. Nebenregister, die den verschiedensten Zwecken dienen. Durch Sperrventile wurden früher die Stimmen eines Manuals zum Schweigen gebracht, was bei eintretendem „Heulen“, d. h. Fortklingen des Tons, praktisch war. Heute bedient man sich der „Ausschaltungen“. Der Orgelbauer sieht nämlich Kombinationen nach Stärkegraden oder Klangfarben vor, die eine bequemere Registrierung ermöglichen, indem ein Registerzug etwa das ganze Labialwerk regiert u. s. f. Eine Crescendo- und Decrescendoplatte (oder Walze), „Rollschweller“ genannt, bringt eine allmähliche Veränderung der Tonstärke durch automatische Addierung oder Subtrahierung der Stimmen hervor. Der sogen. Schwelltritt regiert die Jalousien des Schwellkastens. Der Tritt des „Prolongements“ bewirkt ein beliebig langes Festhalten einzelner Töne oder Akkorde des Oberwerks, während auf den andern Manualen fortgespielt werden kann. Endlich ist noch des Tremolos zu gedenken, das an Stelle des früheren, durch wechselnden Luftdruck erzeugten „Tremulanten“ die akustische Schwebung der Unda maris oder Vox coelestis setzt. Die Schwebungen sind hervorgerufen durch zwei ungleich gestimmte Pfeifenreihen (s. Klanglehre).

358. Das Orgelspiel. Solange man kein Mittel ausfindig gemacht hat, dem Orgelton durch Abstufung seiner Stärke die rhythmische und dynamische Ausdrucksfähigkeit zu verleihen, die jedes andere Instrument besitzt, wird ihr starrer, unbeweglicher Klang in der Hauptsache auf die Kirche beschränkt bleiben. Die Kirche war es ja auch, die von Anfang an das Instrument in ihren Dienst stellte. Je weniger dem Ausdruck des Orgeltons beizukommen war, desto mehr suchte man durch Reichtum und Schönheit der Stimmen den fundamentalen Mangel zu ersetzen, und es ist nicht zu bestreiten, daß dadurch der Orgel eine Pracht und Majestät gesichert wurde, an die auch das Orchester kaum hinanreicht. Die Technik des Spiels ist ähnlich wie die des Pianofortes; der Fingersatz ist ganz derselbe, und man wird gut thun, vor Beginn des Orgelspiels sich einige Gewandtheit im Klavierspiel zu eigen zu machen. Der Anschlag ist allerdings auf der Orgel sehr verschieden vom Klavier. Ohne Druck auf die Taste wird man bei der komplizierten Spielweise der Orgel nicht auskommen; gerade dies ist aber beim Klavier das Fehlerhafteste. Die viel größeren Tasten des Pedals spielen die Füße abwechselnd mit Spitze und Absatz. Da namentlich die großen Pfeifen nicht augenblicklich ansprechen können,

Digitized by Google

so ist ein hastiges Spiel beim Pedal am wenigsten angebracht. Ueberhaupt aber läßt die Orgel, deren Ton immer eine gewisse Zeit zur Entwicklung braucht, nicht so rasches Spiel zu wie das Piano. Die musikpädagogische Seite des Orgelspiels besteht namentlich darin, daß es zum pünktlichen polyphonen Spiel anhält, das bekanntlich die wenigsten Klavierspieler, selbst nicht alle Virtuosen, bemeistern. Das leiseste Andrücken der Taste erzeugt den Ton, und dieser klingt fort, bis die Taste ganz aufgelassen ist. Die wichtigste Frage, namentlich für den konzertierenden Orgelspieler, ist die Auswahl der Register. Man kann sich oft bei Vorführung von Novitäten überzeugen, daß eine künstlerische Registrierung unerläßlich zur rechten Wirkung ist. Zur Kunst des Registrierens gehört nicht bloß ästhetisches Feingefühl, Fähigkeit eine Komposition geistig zu erfassen, ein gutes Gehör, sondern auch langjährige Vertrautheit mit seinem Instrument; denn Zahl und Anordnung der Register ist fast bei jeder Orgel verschieden. Man erkennt den Dilettantismus eines Orgelspiels namentlich daran, daß man sich vorwiegend in scharfen Kontrasten gefällt. Das Ineinanderweben der Klangfarben, die zarten Uebergänge sind Zeichen überlegener Meisterschaft. Der übermäßige Gebrauch starker Stimmen oder des vollen Werkes ist geschmacklos, das Spielen eines ganzen Stücks, z. B. einer Fuge, in einerlei Klangfarbe zeugt von unkünstlerischer Bequemlichkeit.

359. Orgelstil. Die Entwicklung des Orgelstils müssen wir hier in die Musikgeschichte verweisen und uns begnügen, zu sagen, daß kein anderes Instrument eine Fülle so charakteristischer Formen entwickelt hat wie die Orgel. Die Entfaltung polyphoner Möglichkeiten, ja der Harmonie überhaupt war an dieses Instrument gebunden. Als größter Meister des Orgelspiels wie der Orgelkomposition ist J. S. Bach gekannt. Von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an floß die produktive Kraft der Tondichter andern Gattungen und Instrumenten zu. Doch ist der Orgelstil noch im 19. Jahrhundert auf die schöpferische Phantasie eines genialen Symphonikers, A. Bruckner, von entscheidendem Einfluß gewesen.

360. Litteratur.

Außer den Katechismen (von Richter, Riemann, Schubert u. a.) seien die grundlegenden Werke von Töpfer (1855. 1888) über Orgelbau, A. G. Ritter (1884) über Gesch. d. Orgelspiels, ferner Seidel (1887) und Wangemann (1887) empfohlen. Kothe gab 1890 einen Führer durch die Orgellitteratur heraus.

3. Das Harmonium.

361. Geschichte des Harmoniums. Erst in diesem Jahrhundert ist jenes orgelartige Tasteninstrument aufgekommen, das man später Harmonium nannte. Das Prinzip der Tonerzeugung, die freischwingende, „durchschlagende" Metallzunge, wurde Ende des vorigen Jahrhunderts erfunden (s. 339). Die früheren „Regale" waren kleine tragbare Orgeln, mit einem oder wenigen Registern von (aufschlagenden) Zungenpfeifen besetzt. Zungenstimmen wurden überhaupt früher bei der Orgel als Regale bezeichnet. Da das Harmonium nur freischwingende Zungen hat, den pfeifenähnlichen Aufsatz wegläßt, der bei den Zungenregistern der Orgel als Schallbecher dient, und außerdem eines ausdrucks-

Digitized by Google

vollen Spiels fähig ist, so ist es vom Regal durch einen scharfen Einschnitt zu trennen. Der erste Erbauer eines Instrumentes, das nur freischwingende Zungen hatte, Grenié (1810), nannte es Orgue expressif, andere, die ähnliche erfanden oder vorhandene verbesserten, brachten die Namen Aeoline, Melodikon, Physharmonika (Häckel 1818) u. a. auf. Mit „Harmonium" bezeichnete 1840 Debain in Paris seine Bauart, die zuerst mehrere Register in sich schloß.

362. **Einrichtung des Harmoniums.** Beim Harmonium erzeugt der Spieler durch Niederdrücken zweier Tretschemel selbst den Wind. Aus den Bälgen gelangt die komprimierte Luft, falls das Instrument nur Ein „Spiel", d. h. für jede Taste nur Eine Zunge hat, ohne weiteres unter das Brett, das an seiner Unterseite die Zungen trägt (Zungenbrett, auch Stimmstock genannt). Jede Zunge befindet sich unter einem Loch dieses Brettes, das von oben her durch einen mit der Taste in Verbindung stehenden Lederdeckel (Ventil) luftdicht verschlossen ist. Die Zunge ertönt, sobald die in der Zungenkanzelle vorhandene Luft durch das mittels der Taste geöffnete Ventil nach oben einen Ausweg findet. Die Ansammlung des Windes bei mehreren Registern geschieht ähnlich wie bei der Orgel in großen Windkammern für die ganzen Zungenreihen, in kleinen viereckigen oder dreieckigen Kanzellen für die einzelnen Zungen. Durch den Registerzug wird dem Winde der Weg aus den Bälgen zu der entsprechenden Zungenreihe geöffnet.

Im gewöhnlichen Zustand reguliert ein Magazinbalg die Windzufuhr der beiden getretenen Bälge zu den Zungen, sodaß die Art und Weise des Tretens von keinem Belang für die Tonbildung ist: der Ton hat den unveränderlichen Charakter des Orgeltons. Ein Hilfsregister oder Hilfszug: „Expression" genannt, gewährt die Möglichkeit, den Windzufluß nach Willkür zu verändern, indem er den Reservebalg verschließt, sodaß der Wind aus den getretenen Bälgen direkt in die Windkammern getrieben wird. Daher hat man eine Verstärkung oder Verminderung des Tones in seiner Gewalt.

Die Amerikaner haben den Bau des Harmoniums anders gestaltet durch Einführung des Einsaugens der Luft durch die Zungen statt des Ausstoßens.

363. **Register.** Die Tastenreihe geht von C bis c^4. Die Register umfassen nur die Hälfte des Manualumfangs und gehören daher paarweise zusammen. Wie bei der Orgel wird der Tonumfang durch den 16-Fußton und 4-Fußton nach unten und nach oben um eine Oktave erweitert. Die gebräuchlichsten Register oder Spiele sind Cor anglais (Englisch Horn) für unten und Flûte (Flöte) für oben, beides zu 8" also in der Tonhöhe der Taste, Bourdon (ein Orgelregister) und Klarinette, 16-füßig, Clairon (Trompete) und Flageolet (Piccoloflöte), 4-füßig, Basson (Fagott) und Hautbois (Oboe), 8-füßig, Violoncelle und Cremona, 8-füßig. Die Einführung der letzteren Register, die Streichinstrumente andeuten, ist ein Erfolg der modernen Technik. Die französischen Namen sind von den deutschen Fabrikanten angenommen, weil ihr Absatzgebiet international ist.

Außer den klingenden Registern giebt es Hilfszüge, unter denen die wichtigsten Perkussion, Prolongement und Expression sind. Perkussion nennt man den Hammeranschlag der Zunge. Man wählt ihn, um in ein-

Digitized by Google

zelnen Fällen eine präzisere Ansprache der Zunge zu erzielen; der Windstrahl braucht die eingeleitete Schwingung dann nur fortzusetzen.

Bei Instrumenten mit mehreren Manualen und mit Pedal sind zur Verbindung Manual- und Pedalkoppel vorgesehen. Der Kombinationszug Grand Jeu (volles Werk) ist in jedem Fall, auch bei Einem Manual vorhanden.

364. Spielweise. Der Tastenanschlag richtet sich nach der Beschaffenheit des Tons, und da das Harmonium sich vielmehr der Orgel als dem Pianoforte nähert, so ist auch der Anschlag, selbst bei raschem Spiel, mehr ein drückender, ziehender, als ein schnellender. Wie bei der Orgel ist strengstes Legato geboten, wo es sich um Bindung der Töne handelt. Das Staccato wird ebenfalls dem auf der Orgel am nächsten kommen. Doch gestattet das Harmonium immerhin freiere Beweglichkeit des Spiels. Das Balgtreten hat nur bei gezogener Expression seine Schwierigkeit, und zwar wächst sie mit stärkerer Registrierung, weil der außer Thätigkeit gesetzte Reservebalg etwaige Ungleichheiten oder Störungen nicht mehr ausgleicht. Der gewandte Spieler berührt bei ausdrucksvollem Spiel nur mit den Fußspitzen die Tretschemel, um die zartesten dynamischen Nuancen hervorbringen zu können.

Künstlerischen Geschmack erheischt das Umgehen mit den Registern. Die Wahl braucht sich nicht notwendig an die paarweise Zusammenstellung zu binden, sie kann auch zwei halbe Spiele verschiedener Gruppen anwenden; nur muß dann auf die Mittellage besondere Aufmerksamkeit gerichtet werden

365. Bedeutung des Harmoniums. Zwar steht dem Harmonium eine reichere Auswahl von Litteratur zur Verfügung, als man gewöhnlich glaubt (Karl Simon in Berlin ist der größte Verlag), und sein Gebrauch ist keineswegs auf die Unterstützung kirchlicher Andacht beschränkt. Auch hat die moderne Fabrikation (z. B. Schiedmayer Pianofortefabrik, Stuttgart) jedes Schnarren des Tons zu beseitigen und ihn edel und klangreich zu machen gewußt. Allein ein akustischer Mißstand ist der Verbreitung des Instrumentes sehr hinderlich: freie Zungen geben hohe und unharmonische Obertöne, und Schwebungen, Differenztöne u. s. w. treten wahrnehmbar hervor (s. Nro. 269). Dissonanzen wie der verminderte Septimenakkord klingen nicht gut auf dem Harmonium. Dadurch sind andere bedeutende Vorzüge, wie d empfindlichkeit gegen verstimmende Einflüsse, in Schatten gestellt. Andrerseits ist das Harmonium seiner obertonreichen Klangquelle halber zu einem Lieblingsinstrument für akustische Untersuchungen geworden. Besonders haben sich die Bestrebungen, eine „reine Stimmung" (s. Nro. 279) darzustellen (Helmholtz, Engel, Tanaka u. a.), des Harmoniums bedient.

Litteratur: Riehm, Das Harmonium (2. Aufl. 1886).

Das Orchester.

Im allgemeinen kann man die musikalischen Tonwerkzeuge (klangerzeugende Körper) in drei große Kategorien einteilen. Die erste bilden die Saiteninstrumente, die entweder durch streichen mittels eines Bogens (wie bei der Violine), oder durch reißen (wie bei der

Digitized by Google

Harfe), oder durch eine Klaviatur (wie beim Pianoforte) zum erklingen gebracht werden. Die zweite Gruppe bilden die Blasinstrumente. Diese können entweder mit oder ohne Rohrblatt (Hoboe — Flöte), mit einer Klaviatur (Orgel), oder mit einem Mundstück versehen und aus Messing (Horn, Trompete ꝛc.) oder Holz (Serpent) verfertigt sein. Hierher gehören auch die menschlichen Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Zu dritt käme die Gattung der Schlaginstrumente, die wiederum in solche mit bestimmbarer und solche mit unbestimmbarer Tonhöhe zerfallen. Der moderne Instrumentalkörper, das „Orchester", wie es von Joseph Haydn begründet, von seinen Nachfolgern erweitert und entwickelt worden ist, setzt sich gewöhnlich nur aus einem bestimmten Teil dieser Klangwerkzeuge zusammen. Das Orchester enthält folgende Gruppen, die man auch in der räumlichen Aufstellung von einander zu sondern pflegt:

A. Die Streichinstrumente.
B. Die Holzbläser.
C. Die Messinginstrumente.
D. Die Schlaginstrumente.
E. Die Harfen.

Mehr oder minder findet sich wie bei den Singstimmen auch bei den einzelnen Familiengruppen der Orchesterinstrumente (mit Ausnahme natürlich der Schlagwerkzeuge), entsprechend dem Wesen unserer Harmonik, das Prinzip der Vierstimmigkeit wieder, wie es in dem natürlichen Verhältnis von Diskant, Baß und Mittelstimmen zum Ausdruck kommt.

A. Streichinstrumente.

Zu den Streichinstrumenten des Orchesters gehören die Violine, die Bratsche, das Violoncello und der Kontrabaß. Sie bilden das „Quartett", die Grundlage und im allgemeinen den Haupt-Klangkörper instrumentaler Tonsätze.

366. **Die Violine.** (Violino, Violon.) Die Violine oder Geige (Fig. 22, 23) setzt sich zusammen aus einem

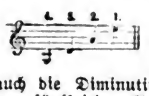
Fig. 22. Violine.

Fig. 23. Violine von der Seite.

leicht gewölbten Boden, einer ebensolchen Decke, den Seitenwandungen, genannt „Zargen", die beide verbinden, dem Hals auf dem das Griffbrett ruht, der Schnecke, den Wirbeln, mit denen die Saiten gespannt werden, dem an einem Knopf befestigten Saitenhalter und dem gewölbten Steg, über den die Saiten laufen. Ungefähr in der Mitte der Decke, zu beiden Seiten des Steges sind die zwei F förmigen Schallöcher angebracht; ein kleines Holzstäbchen, die „Stimme", steht aufrecht zwischen dem Boden und der Decke im Innern des Instrumentes. Die Violine ist mit vier Darmsaiten bespannt, deren eine (die tiefste oder G-Saite) mit Silberdraht umsponnen ist. Die Notierung geschieht im G-Schlüssel, der deshalb den Namen Violinschlüssel angenommen hat. Die Saiten sind

Digitized by Google

in reinen Quinten gestimmt und werden von oben nach unten gezählt:

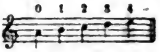


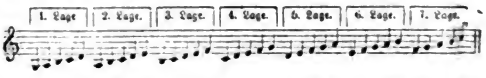
Anm. 1. Die Urform der Violine, die alte Viola, aus der unsere heutige Geige entstanden ist (daher auch die Diminutivform ihres Namens), war fünfsaitig. Aus diesem Grunde hat sich die Bezeichnung „Quinte“ (franz. chanterelle) noch jetzt für die höchste Saite erhalten.

Anm. 2. Die Stimmung der Saiten war nicht zu allen Zeiten und bei allen Meistern dieselbe. So stimmte Paganini sein Instrument in as, es, b, f, also einen halben Ton höher als die jetzt gebräuchliche Stimmung. Er spielte z. B. in D, wenn das Orchester in Es begleitete.

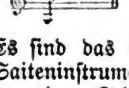
Der Bogen, mit dem die Saiten gestrichen werden, ein Stock aus biegsamem Holz mit Pferdehaaren bespannt, hat am oberen Ende eine Spitze, am untern einen Griff, an dem er gehalten wird, den sogenannten „Frosch“, und die Schraube, welche die Spannung der Haare reguliert. Die Haare werden mit Kolophonium bestrichen, um beim spielen die nötige Reibung hervorzubringen. Bei der Führung des Bogens ist der Auf- und Abstrich zu unterscheiden; der erstere wird durch das Zeichen ∨, der letztere durch ⊓ angezeigt. Beide Zeichen stehen über der betreffenden Note, kommen aber nur in Etüden und Konzertstücken vor. Für gewöhnlich ist der „Bogenwechsel“ der Einsicht und dem Geschmack des Spielers überlassen. Alle Stricharten (legato, non legato, staccato, portamento, tremolando) sind auf der Geige ausführbar. Als besondere Bezeichnungen sind zu merken: „an der Spitze“ oder „am Frosch“, womit der Teil des Bogens bestimmt wird, der ausschließlich für eine Stelle benutzt werden soll. „Col legno“ bedeutet, daß das Holz des Bogens auf die Saite fallen, „pizzicato“ daß die Saite nicht gestrichen, sondern mit den Fingern (wie bei der Harfe, Zither u. s. w.) gezupft werden, „col arco“, daß der Gebrauch des Bogens wieder statthaben soll. „Sul ponticello“ heißt dicht am Steg spielen, wodurch der Ton ein Nebengeräusch erhält; „sul G.“, daß eine Stelle nur auf der 4. Saite gespielt werden, „con sordini“, resp. „senza sordini“, daß der Dämpfer (Fig. 24) auf den Steg gesetzt oder abgenommen werden soll. Der Gebrauch der leeren Saiten wird durch ein über die Note gesetztes o angezeigt. Alle übrigen Töne werden durch Aufsetzen der Finger und Niederdrücken der Saite auf das Griffbrett erzeugt. Man bedient sich dazu des Zeige-, Mittel-, vierten und kleinen Fingers der linken Hand, in der zwischen Daumen und Zeigefinger der Hals der Geige ruht. Der Fingersatz bezeichnet daher den zweiten (Zeige-) Finger mit 1., den dritten mit 2. u. s. w. Durch ein Hinaufschieben der Hand kann man diesen Fingersatz auf jeder Saite in höheren Lagen wiederholen. Man nimmt sieben solcher „Lagen“ an, z. B. auf der G-Saite:

Fig. 24. Dämpfer.





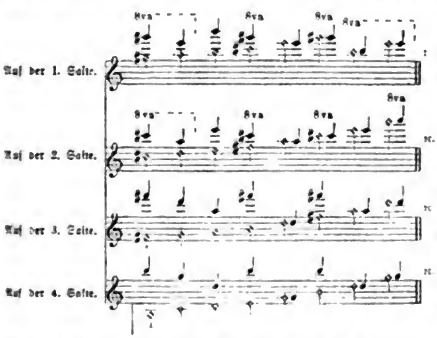
wonach sich folgender Umfang der Violine (mit Hinzufügung ihrer zwei höchsten Töne) ergiebt:



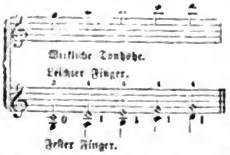
Dieser Umfang wird nach der Höhe noch erweitert durch die „Flageolettöne“. Es sind das Töne, die auf allen Saiteninstrumenten durch Verlegung der Schwingungsknoten erzeugt werden können. Man erhält sie, indem man den Finger leicht

Digitized by Google

auf die Saite legt, ohne sie gegen das Griffbrett zu drücken, und dadurch ihren schwingenden Teil verkürzt. Die Flageolettöne unterscheiden sich von den andern durch ihren Klangcharakter und sind auf der Violine von außerordentlicher Feinheit und Zartheit. Man teilt sie in natürliche und künstliche ein. Die natürlichen Flageolettöne, die entstehen, wenn man die leeren Saiten durch leichte Berührung teilt, sind folgende:

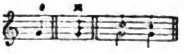


Die eckigen Noten bezeichnen die Griffe, die runden die wirkliche Tonhöhe. Die künstlichen Flageolettöne werden durch festes Aufsetzen des 1. Fingers und leichtes Berühren der Saite mittels des 4. Fingers (am leichtesten im Quartengriff) erzeugt, wobei die Duodezime erklingt, z. B.:



In der Notierung werden die natürlichen Flageolettöne mit einem o, oder durch eckige Notenköpfe bezeichnet; bei den künstlichen schreibt man die festaufzusetzende Note in gewöhnlichem rundem, und die leicht zu berührende in viereckigem Format.

Zwei Noten zu gleicher Zeit können auf der Geige



in allen Intervallen zu Gehör gebracht werden. Schwer sind diese Doppelgriffe in den höchsten Lagen und sobald das Intervall eine Oktave überschreitet; leicht, sobald eine leere Saite dabei benutzt werden kann. Drei- und vierstimmige Doppelgriffe können nur nach einander (gebrochen, harpeggiert) angegeben werden und klingen nur im Forte gut. Da nie mehr als zwei Töne gehalten werden können, schreibt man besser:

Alle dreistimmigen Akkorde sind auf der Violine möglich, wenn man sie soweit auseinanderlegt, daß sie ein Quinten- oder Sextenintervall in sich schließen.

Die Violine ist das reichste u. verwendbarste Streichinstrument. Wie ihre technische Leistungsfähigkeit fast unbegrenzt, so ist ihr Ausdrucksvermögen außerordentlich vielseitig. Im besonderen spricht die Innigkeit des Geigentones die menschliche Empfindung am unmittelbarsten an.

Im Orchester sind die Violinen, wie überhaupt die Streichinstrumente, nicht wie die Bläser solistisch, sondern chorisch vertreten und werden etwa seit Mitte des vorigen Jahrhunderts in zwei gesonderte Gruppen, in die der „ersten" und die der „zweiten" Violinen eingeteilt. Im allgemeinen liegt den ersten Violinen der Vortrag der Kantilene, die Ausführung höherer Lagen und des Passagenwerkes ob; den zweiten wird meist eine kontrapunktierende, begleitende oder füllende Stimme

Digitized by Google

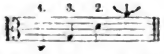
übertragen, doch teilen sie sich auch zuweilen mit den ersten in das melodische Gewebe, oder verstärken sie im Einklang oder in der Oktave. Je stärker die Besetzung der Violinen, desto edler ist der Klang eines Orchesters.

Hier sei nebenbei bemerkt, daß die Geschichte des Geigenbaues ungemein interessant ist, weil die Gesetze, nach denen sich Größe und Schönheit des Tones regeln, trotz allen Suchens noch nicht aufgedeckt sind. Das Geheimnis der alten Meister ist verloren gegangen, und vergebens hat man sich bemüht, ihm auf die Spur zu kommen. Daher werden die alten Instrumente am meisten geschätzt und am höchsten bewertet. Die Frage, ob es ihre Formverhältnisse sind, die ihre Vorzüge bedingen, oder ob es die Art und Behandlung des Holzes ist, oder die Beschaffenheit des verwendeten Lackes, ist noch keineswegs entschieden. Zu den berühmtesten italienischen Geigenbauern gehören Antonio Amati (geb. 1592, gest. 1619), Guiseppe Guarneri (geb. 1683, gest. 1745) u. Antonio Stradivari (geb. 1644, gest. 1737). In Deutschland erfreuen sich die Tiroler (Mittenwalder) Geigen des Jakob Stainer (geb. 1621, gest. 1683) und Mathias Klotz (geb. 1653, gest. 1743) eines besonderen Rufes.

Fig. 25. Bratsche.

367. Die Bratsche. (Viola, Alto.) Die Bratsche (von viola da braccio, d. h. Armgeige) ist eine in größeren Verhältnissen gebaute Violine, die eine Quinte tiefer steht. (Fig. 25.) Ihre vier Saiten, von denen zwei mit Silberdraht umsponnen, sind gleichfalls in reinen Quinten gestimmt:

Sie wird in der tiefen und Mittellage im



Altschlüssel (C-Schlüssel auf der dritten Linie), in der Höhe im Violinschlüssel notiert und hat folgenden Umfang:

Im großen und ganzen gilt alles über

die Geige Gesagte auch für die Bratsche, nur mit der Beschränkung, daß die tiefere Lage naturgemäß den Charakter des Instrumentes ändert. Es fehlt ihm das Glänzende und leicht Bewegliche der Violine, zu der die Bratsche gleichsam die Altstimme bildet. Im Orchester ist sie, geschickt verwendet, ein charakteristisches Soloinstrument, wird aber gewöhnlich als Füllstimme, für Begleitungsfiguren, oder zur Verdoppelung des Basses in den höheren Oktaven oder im Einklang mit dem Cello benutzt. Im Solostreichquartett vertritt sie die Tenorstimme. Der Klang der Bratsche hat etwas Verschleiertes, und steht in Stärke und Färbung zwischen dem Violin- und dem Celloton; es lassen sich damit wundervoll eigenartige Wirkungen erzielen.

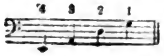
Anm. Die von J. S. Bach verwendete Viola pomposa, die eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Viola stand, ist durch das Violoncello verdrängt. Dagegen bedient man sich zuweilen noch der Viola d'amore, mit der Meyerbeer im ersten Akt der Hugenotten die Romanze des Raoul begleiten läßt. Sie ist eine größere Bratsche mit sieben Darmsaiten, unter denen sieben Metallsaiten im Einklang mitschwingen. Ihr Klang ist eigenartig und reizvoll. Mit dem Namen Viola alta hat Hermann Ritter in Würzburg eine gleichfalls größere

Digitized by Google

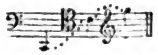
nach seinen Angaben gebaute Bratsche belegt, die durch ihren volleren und freieren Ton als eine entschiedene Verbesserung des Instrumentes zu betrachten ist.

368. Das Violoncell. (Violoncello, violoncelle.) Das Violoncell (abgekürzt auch Cello genannt), (Fig. 26) ist die Kniegeige, die gleich der älteren, jetzt verschollenen Gambe (Viola da gamba) nicht wie die Geige und Viola im Arm, sondern zwischen den Knieen gehalten und wagerecht mit dem Bogen gestrichen wird. Als Stütze dient häufig ein auf die Erde gestemmter spitzer Zapfen oder Dorn. Die leeren Saiten des Violoncells sind wie die der Bratsche, nur eine Oktave tiefer, gestimmt:

Fig. 26. Violoncell.



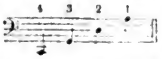
Man schreibt die Noten im Baßschlüssel, in der höhern Lage im Tenorschlüssel, in der höchsten im Violinschlüssel. Der Umfang des Violoncello beträgt:



Anm. Tritt der Violinschlüssel nicht nach dem Tenorschlüssel, sondern unmittelbar nach dem Baßschlüssel ein, so bezeichnet er zuweilen die tiefere Oktave der angegebenen Noten, wie bei der Notierung der menschlichen Tenorstimme; doch ist dieser Gebrauch veraltet.

Die Art des Fingersatzes, der Doppelgriffe, Stricharten, Dämpfung u. s. w. ist auf dem Violoncell dieselbe wie auf der Geige und Bratsche. Eigentümlich ist der Behandlung dieses Instruments der Gebrauch des Daumens, der bei den höheren Lagen der a-Saite, sowie als fester Finger der künstlichen Flageolettöne verwendet wird. Als Zeichen für den Daumen findet man über der Note ein ○. Der Ton des Cellos ist voller als der der Bratsche; die höhere (Tenor-) Lage eignet sich besonders für empfindungsvolle Kantilenen, die tieferen Saiten klingen bei schnellen Tonfolgen leicht rauh. Im Soloquartett übernimmt das Cello die Baßstimme. Im Orchester ist es mindestens zweifach, aber auch acht- und zehnfach vertreten und dient, wo es nicht als melodieführendes Instrument auftritt, als tiefere Füllstimme oder (was das Gebräuchlichste) zur Verstärkung und Verdoppelung des Basses in der höheren Oktave. Wie die Violinen und häufig die Bratschen, können auch die Violoncelle geteilt werden.

369. Der Kontrabaß. (Basso, contrebasse.) Der Kontrabaß oder die Baßgeige (violone) ist die größte Gattung der Violinform (Fig. 27). Das Instrument kann seiner Dimensionen wegen nur im stehen gespielt werden und ruht zur Wahrung der Resonanz wie das Violoncell auf einem dornartigen Fuße. Die vier Saiten des Kontrabasses sind in Quarten gestimmt:



Der Fingersatz weicht von dem der andern Streichinstrumente ab, da es zweier Finger bedarf, um bei der Dicke der Saiten diese um einen ganzen Ton zu verkürzen. Die für den Geiger so wichtigen Handgelenkbewegungen fallen fort; der Bogen wird mit der ganzen Hand umfaßt. Die Notierung geschieht im F- oder Baßschlüssel; die

Digitized by Google

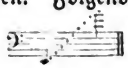
Noten klingen eine Oktave tiefer als sie geschrieben werden. Folgender Umfang:  wird zuweilen durch eine fünfte Saite bis zum erweitert; meist jedoch werden die Noten unterhalb des E, die z. B. bei Beethoven vorkommen, eine Oktave höher gespielt. Kontrabaß und Violoncello werden, wenn sie in der Oktave (in der Notation also im Einklang) gehen, in der Partitur auch auf ein System geschrieben. Der Kontrabaß ist die Grundstimme des ganzen Orchesters, er giebt die Fundamente der Harmonien. In größeren Kapellen ist er sechs- bis achtfach vertreten. Wie alle tiefen Instrumente eignet er sich im allgemeinen nicht zu lebhaften Figurationen, weil die Saiten zu viel Zeit brauchen, um in Vibration zu geraten, d. h. deutliche Töne zu erzeugen. Kürzere Läufe und Figuren klingen jedoch äußerst charakteristisch. Sie haben etwas Unheilvoll-drohendes oder Energisch-kraftvolles. Die Dämpfung kommt so wenig in Anwendung wie Doppelgriffe, obgleich diese mit einer leeren Saite ausführbar sind. Beliebt und von guter Wirkung ist dagegen das Pizzicato der Bässe.

Fig. 27. Kontrabaß.

Anm. Zu den Streichinstrumenten gehört auch die Streichzither. Es ist dies eine Zither (s. d.), die anstatt gerissen, mit einem Violinbogen gestrichen wird. Im Orchester findet das Instrument keine Verwendung.

B. Die Holzbläser.

Zu den Holzblasinstrumenten gehören: die große und kleine Flöte, die Hoboe, das Englische Horn, das Fagott und Kontrafagott, die Klarinette, das Bassethorn, die Alt- und Baßklarinette und das Saxophon. Ihr Name erklärt sich aus dem Material, aus dem sie angefertigt werden. Sie zerfallen in drei Gruppen; in die Instrumente ohne Rohrblatt (Flöte), in die mit einfachem Rohrblatt (Klarinetten, Bassethorn, Saxophone) und in die mit doppeltem Rohrblatt (Hoboe, Englisches Horn und Fagott).

Anmerkung. Unter „Rohrblatt" versteht man feine, aus Schilf- oder Zuckerrohr gefertigte Plättchen, die, entweder einzeln auf das Mundstück gebunden oder, zwei aufeinander in einer engen Metallröhre steckend, zum Anblasen des Instrumentes dienen.

Ferner hat man zu unterscheiden zwischen transponierenden und nichttransponierenden Instrumenten. Bei den letzteren erklingt der Ton so wie die Notenschrift ihn anzeigt; bei den ersteren erklingt er höher oder tiefer. Von den Holzbläsern gehören zu den transponierenden Instrumenten das Englische Horn, das Bassethorn, die Klarinetten mit Ausnahme der Klarinette in C, die Saxophone mit Ausnahme des Saxophons in C.

Anmerkung. Die Erscheinung des „Transponierens" ist daher gekommen, daß die je nach der Länge des Rohres jedem Blasinstrumente eigentümliche Stimmung, sein Naturklang, d. h. sein bei geschlossenen Klappen und Zügen erzeugter Grundton, in der Notierung stets als C angenommen wird. Dadurch bleibt die Applikatur für

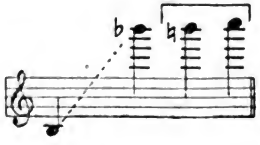
Digitized by Google

den Spieler dieselbe. Ist dieser Grundton in Wirklichkeit nun z. B. B oder D, so wird das Instrument einen Ton tiefer, bez. höher klingen als es notiert ist. Umgekehrt wird eine B-Klarinette, um in C-dur zu spielen, in D-dur geschrieben werden müssen.

370. Die Flöte. (Flauto, Flûte.) Unsere heutige Flöte, die nicht wie die anderen Blasinstrumente in gerader Haltung, sondern quer gespielt wird, ist etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Stelle der Schnabelflöte (flûte à bec) getreten. In älteren Partituren findet sich noch der Zusatz flauto traverso (flûte traversière). Die Flöte ist eine zerlegbare Röhre (Kopf, Mittelstück, Fußchen) aus Holz, seltener aus Metall, mit konisch gebohrten Tonlöchern, die durch vermittelst Federdrucks zu öffnende Klappen (Ringklappen, System Böhm) geschlossen werden. Dadurch, daß sie ohne Mundstück angeblasen, der Atem also direkt eingeführt wird, erhält sie ihren von den übrigen Blasinstrumenten so verschiedenen Klangcharakter. Die Flöte wird im Violinschlüssel notiert und kommt hauptsächlich in zwei Gestalten vor: als große und kleine Flöte.

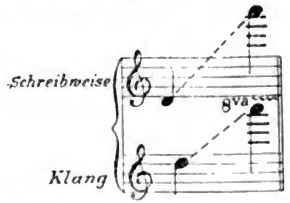
Fig. 28. Große Flöte.

a) Die **große Flöte** in C (Fig. 28) hat einen Umfang von drei Oktaven. [Die eingeklammerten Töne sind schwierig hervorzubringen.]



Ihr Klang ist in der Mittellage sanft, in der Höhe hell und durchdringend, in der Tiefe von eigentümlich dumpfem Charakter. Die Flöte eignet sich hauptsächlich für bewegliches Passagenspiel, da sie wenig Ausdruck zu geben vermag, es sei denn den des Matten und Blassen. Im Orchester vervollständigt sie die Harmonien in der Höhe und verleiht ihnen eine helle Färbung. In den tieferen Lagen wird ihr Klang leicht von anderen Instrumenten gedeckt und ist daher nur vorsichtig, womöglich solistisch zu verwerten. Die Flöten werden gewöhnlich zu zweien, von neueren Tonsetzern auch zu dreien angewendet.

b) Die **kleine (Oktav-)Flöte** oder das **Piccolo** in C (Fig. 29) hat einen Umfang von zwei und einer halben Oktave:



Die Töne klingen eine Oktave höher als sie geschrieben sind. Der Klang ist scharf, in der höchsten Lage (wo im Fortissimo auch noch

Fig. 29. Kleine Flöte (Piccolo).

b^3 h^3 c^4 herausgebracht werden können) verletzend schrill. Allerhand drastische Effekte lassen sich mit der Oktavflöte erzielen; sie kann aber auch die große Flöte nach der Höhe zu ergänzen. Gewöhnlich wird sie, wo nicht ihrer mehrere Verwendung finden, in den Part des zweiten Flötisten ge-

Digitized by Google

schrieben, der dann je nach Vorschrift zwischen kleiner und großer Flöte wechseln muß.

Fig. 30. Turnerflöte.

Bei der Militärmusik sind außerdem noch die große und kleine Flöte in Des im Gebrauch, weil sie das Spielen in Be-Tonarten erleichtern. Sie haben denselben Umfang wie die Flöten in C, gehören aber zu den transponierenden Instrumenten. In Verbindung mit den Trommlercorps des preußischen Militärs wird auch die sogenannte Turnerflöte (Querpfeife, Fig. 30) gespielt. Sie kommt in C-, B- und D-Stimmung vor.

Erwähnt sei noch das Flageolet (Piffero), die Stockflöte (Czakau) und die aus Italien eingeführte Okarina (Fig. 31), die zur Familie der Flöten gehören, aber nur als Curiosa und zu dilettantischen Liebhabereien dienen.

Fig. 31. Okarina.

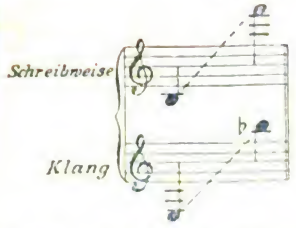
371. Die Hoboe (Oboe, Hautbois. Fig. 32) ist das Stamminstrument der Familie mit doppeltem Rohrblatt. Ihr Mundstück, eine feine Metallhülse, welche die aufeinander gelegten Blättchen umschließt, führt in das 20 Zoll lange, aus Buchsbaum oder Ebenholz gedrehte Rohr, das in einen kurzen Schallbecher ausläuft. (Fig. 32.) Die Hoboe wird in gerader, fast senkrechter Richtung vom Spielenden gehalten. Die Löcher sind mit Klappen und Ringen nach dem Böhmschen System versehen, das jetzt bei allen modernen Holzblasinstrumenten angewendet wird. Die Hoboe wird im Violinschlüssel geschrieben; ihr Umfang ist:

Fig. 32. Hoboe.

Innerhalb dieses Umfanges können diatonische und chromatische Läufe und Passagen, Sprünge, Triller und alle Arten Verzierungen ausgeführt werden. Der Ton klingt gepreßt, leicht etwas scharf, ist aber mit Ausnahme der tiefsten Noten (unterhalb e^1) ziemlich gleichmäßig. Der Klangcharakter der Hoboe, die sich hauptsächlich zu Melodieführungen eignet, hat gewöhnlich etwas Objektives; er kann aber zu schüchternem, zärtlichem Ausdruck verwendet werden, besonders auch erweckt er eine ländliche, pastorale Stimmung. Im Orchester, wo die Hoboen zu zweien, in größeren Werken moderner Komponisten auch zu dreien auftreten, dienen sie die Harmonien zu füllen, soweit sie nicht solistisch oder als Verdoppelung einer anderen Stimme benutzt werden. Sie sind in allen Zivil- und Militärkapellen vertreten. Wie die Flöte kommt auch die Hoboe, jedoch seltener, in der Kammermusik vor.

372. Das Englische Horn. (Como inglese, Cor anglais.) Das Englische Horn ist eine Alt-Hoboe, d. h. es steht eine Quinte tiefer als die gewöhnliche, also in F. Es wird im Violinschlüssel notiert, und gehört zu den transponierenden Instrumenten. Sein c klingt wie f u. s. w. Der Umfang ist derselbe wie bei der Hoboe:

Digitized by Google



Da auch die Applikatur dieselbe ist, können die meisten Hoboisten zugleich das Englische Horn blasen. Entsprechend seiner tieferen Lage ist es weniger beweglich als die Hoboe. In der äußeren Gestalt unterscheidet es sich von ihr durch die Größe, die Form des Schallbechers und das gebogene Mundstück (Fig. 33). Der Klangcharakter ist dunkler, verschleierter, unendlich schwermütig. Der Ton ist zu eigentümlich ausdrucksvoll, als daß das Englische Horn einfach zur Füllung der Harmonie benutzt werden sollte. Wenigstens empfindet der gute Geschmack, ähnlich wie bei anderen markanten Instrumenten: der Baßklarinette, dem Kontrafagott ꝛc., darin einen Mißbrauch. Für seine solistische Verwertung im Orchester sind charakteristische Beispiele in der „Jüdin“ (wo es zu zweien angewendet wird), in „Tristan und Isolde“ u. s. w. zu finden.

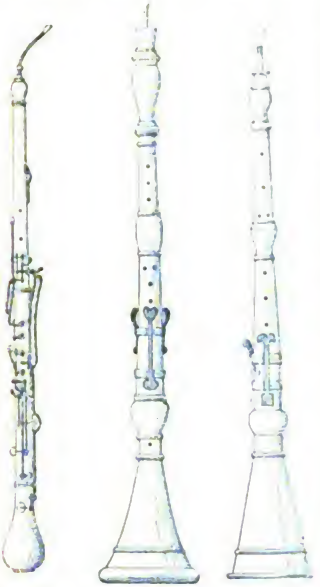


Fig. 33. Englisches Horn. Fig. 34. Diskant-Hoboe. Fig. 35. Althoboe.

Von älteren, nicht mehr gebräuchlichen Hoboen seien noch die Oboe d'amore in A (Fig. 34) und die Oboe da caccia in F (Fig. 35) erwähnt. Es waren tiefer und sanfter klingende Oboen, die wir z. B. bei Bach häufig (meist zu zweien) angewendet finden. Zum Zweck von Aufführungen älterer Werke hat man neuerdings mit Glück auf sie zurückgegriffen.

373. **Das Fagott.** (Fagotto, Basson.) In dem üblichen Quartett der Holzbläser, in dem Flöte und Hoboe den Diskant, die Klarinetten gewissermaßen den Alt vertreten, nehmen die Fagotte die Tenor- und Baßstimme ein. Das Fagott (Fig. 36) gehört zu den nichttransponierenden Instrumenten mit doppeltem Rohrblatt. Es wird durch ein gebogenes Mundstück angeblasen, das in das kürzere der beiden aneinandergelegten Rohre führt; das längere endet in einen nach oben gerichteten Schalltrichter. Der Mechanismus der Löcher und Klappen ist der gleiche wie bei Flöte und Hoboe. Das Fagott wird im Baßschlüssel und in der höheren Lage im Tenorschlüssel notiert und hat folgenden Umfang:

Der Klang ändert sich in den verschiedenen Lagen; in der Tiefe hart und stark, wird er nach oben zu immer weicher und dünner. Im Orchester, wo das Fagott zu zweien (neuerdings zu dreien) auftritt, dient es als Füllinstrument oder als Baß (und Tenor) der Harmonie. Die ihm zugemuteten Passagen dürfen nicht zu schnell sein. Eigentümlich ist der Klangfarbe des Fagotts zuweilen der Ausdruck des Komischen. Nach dieser Seite hat sie schon häufig glückliche Verwendung gefunden.

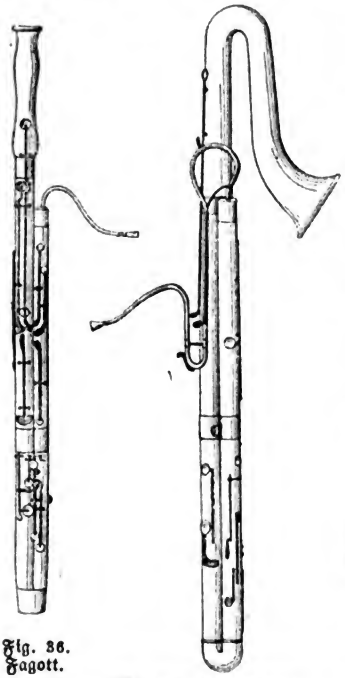
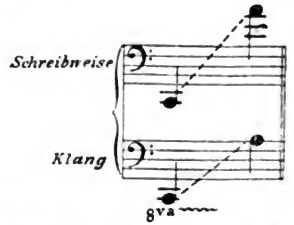


Fig. 36. Fagott.

Fig. 37. Kontrafagott.

Ein Fagott von größerer Form, mit Schalltrichter aus Metall (in Frankreich ganz aus Messing) ist das **Kontrafagott** (Fig. 37). Es wird im Baßschlüssel geschrieben, klingt aber eine Oktav tiefer als die Noten anzeigen. Sein Umfang ist:



Nur die tiefere Mittellage klingt gut, doch auch sie nur bei langsamem Intonieren. Richtig angewendet, ist das Kontrafagott eine charakteristische Verstärkung des Basses.

374. Die Klarinette. Die Familie der Klarinetten bildet gegenüber den andern Holzbläsern die Gruppe der Instrumente mit einfachem Rohrblatt. Dieses ist auf dem schnabelförmigen Mundstück festgebunden. Der auf solche Weise erzeugte Ton ist wesentlich weicher, klarer und voller als der der Instrumente mit doppeltem Rohrblatt (Hoboen und Fagotte). Seines glänzenden Klanges in der Höhe wegen ist man wohl auf die Bezeichnung Klarinette, Diminutiv von Clarino (Trompete) gekommen. Das Rohr des Instrumentes ist im Umfange weiter als das der Hoboe und mit einem größeren Schalltrichter versehen (Fig. 38). Die Länge des Rohres hängt von der Stimmung, die beabsichtigt ist, ab. Außer der Klarinette in C sind die gebräuchlichsten

Fig. 38. Klarinette.

Digitized by Google

die in A und B, die zu den transponierenden Instrumenten gehören. Ihr Umfang beträgt drei und eine halbe Oktave; sie werden im Violinschlüssel notiert:

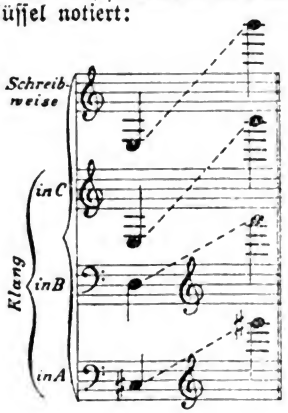
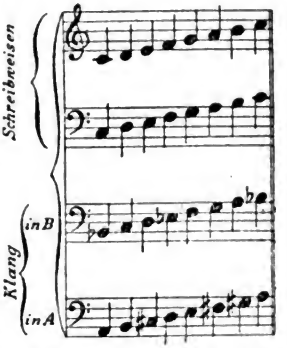


Fig. 39. Baßklarinette.

Anmerkung. Der Umfang der Instrumente ist nach der Höhe zu nie scharf begrenzt. Hier wie in allen übrigen Beispielen ist daher nur eine ungefähre Grenze angegeben, über die hinaus es gewöhnlich noch einige unschöne und gefährlich hervorzubringende Töne giebt.

Man unterscheidet vier Register: das tiefe, das einen wilden, fast schaurigen Klang hat (siehe „Freischütz"); das schöne Schalmeiregister (von e^1—b^1); das mittlere, dessen Ton quellend, edel und glänzend ist, und das hohe, das immer spitzer und greller wird. Die Klarinette führt alle Läufe und Figuren aus, füllt im Orchester die Harmonie und eignet sich zum Vortrag ausdrucksvoller Kantilenen, da sie besonders die Fähigkeit hat, den Ton an- und abschwellen und verhallen zu lassen. Sie wird deshalb auch in der Kammermusik gern verwendet (in neuerer Zeit von Brahms).

Die Alt-Klarinetten in F und Es kommen nur noch in England vor. Dagegen findet sich in jedem größeren Orchester die Baß-Klarinette (Fig. 39). Sie steht eine Oktave tiefer als die B- oder A-Klarinette und wird im Violin- oder im Baßschlüssel notiert.

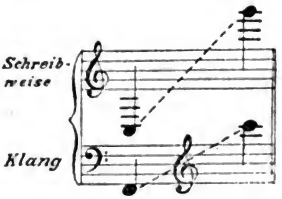


Die Baß-Klarinette ist ein äußerst charaktervolles Instrument, das am schönsten in seiner tiefen Lage klingt. Ein berühmtes Beispiel seiner solistischen Anwendung steht im Einsegnungs-Terzett des letzten Aktes der „Hugenotten".

Die Militärmusik verwendet als Ersatz der Violinen auch die höheren Klarinetten in Es, F und As, die ihren Stimmungen entsprechend transponieren.

375. Das Bassethorn (Corno di bassetto, Cor de basset) ist eine Alt-Klarinette in F, die in einen messingenen Schalltrichter mündet (Fig. 40). Es wird im Violinschlüssel notiert und transponiert um eine Quinte in die Tiefe; sein Umfang ist:

Digitized by Google



Die tiefsten Töne sind die schönsten und sehr charakteristisch. Mozart hat Bassethörner in der „Zauberflöte", im Requiem und im „Titus" verwendet. Bei modernen Komponisten sind sie kaum noch anzutreffen.

376. Das Saxophon. Das Saxophon ist ein nach seinem Erfinder Ad. Sax in Paris benanntes Blasinstrument. Es ist aus Messing gefertigt, gehört aber nach seinem schnabelförmigen Mundstück, das ein Rohrblatt hat, zu der Familie der Klarinetten. So stellt es eine Mischung von Holz- und Messinginstrumenten dar, und diese Zwittergattung giebt auch seinem Klange den eigentümlichen Charakter. Der Ton ist dem der Klarinette verwandt, aber stärker, metallischer als dieser. Das Saxophon kommt in fünf verschiedenen Größen vor: als Sopran-, Alt-, Tenor-, Bariton- und Baß-Saxophon. Die kleinste (Sopran-)Gattung hat die Form der Klarinette (Fig. 41); die vier andern die einer Tabakspfeife (Fig. 42). Das Saxophon gehört zu den transponierenden Instrumenten; die vorkommenden Stimmungen sind: C (für Sopran, Tenor, Baß), F (für Sopran,

Fig. 40.
Bassethorn.

Fig. 41.
Sopran-Saxophon.

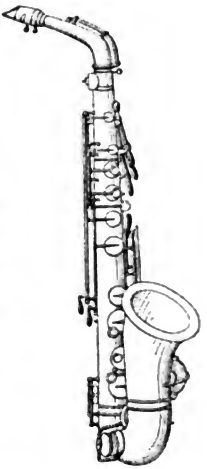


Fig. 42.
Alt-Saxophon.

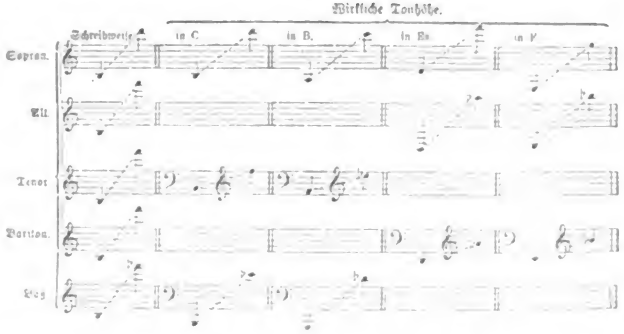
Alt, Bariton), Es (für Sopran, Alt, Bariton) und B (für Sopran, Tenor, Baß). Die Notierung ist im Violinschlüssel (siehe nächste Seite).

Das Instrument kann alle Töne dieses Umfanges in chromatischer Folge ausführen; die Technik ist die der Holzbläser. Die Klangfarbe ist in allen Lagen ziemlich gleich, unterscheidet sich aber nach den Stimmungen. In Deutschland ist das Saxophon nicht eingeführt, dagegen ist es in Frankreich und Belgien, besonders bei der Militärmusik, seit langem in Gebrauch.

C. Die Instrumente von Messing.

Zu den Messinginstrumenten gehören: das Horn, die Trompete,

Digitized by Google



das Kornett, die Posaune und die Tuba.

377. Das Horn (Corno, cor). Das Horn rechnet seiner Natur nach zu den Messinginstrumenten; sein Ton unterscheidet sich jedoch wesentlich von dem der übrigen Instrumente dieser Gruppe und ist eher dem Tone der Holzbläser verwandt. Daher werden im Orchester die Hörner gewöhnlich in Verbindung mit den Holzbläsern verwendet, oder sie bilden eine Gruppe für sich.

Die Urform des Hornes ist das Natur- oder Waldhorn (Fig. 43). Das kreisförmig in sich gebogene, allmählich sich erweiternde Rohr mündet in einen breiten geschweiften Schalltrichter (Stürze); das Mundstück ist wie das Ganze von Messing. Der Spieler hält das Instrument mit der linken Hand in etwas schräger Richtung vor sich, die rechte an dem nach unten gekehrten Schalltrichter. Nur in seltenen Fällen, wenn ein ungewöhnlich starker Klang als besonderer Effekt beabsichtigt ist, wird die Stürze auf eine entsprechende Bemerkung des Komponisten nach oben gewendet. Die Notierung des Hornes erfolgt im Violinschlüssel, bis auf die Töne der tiefsten Oktave, die gewöhnlich im Baßschlüssel geschrieben werden. Man unterscheidet auf dem Waldhorn offene oder Naturtöne und gestopfte. Die offenen Töne werden nur mit dem Atem des Bläsers erzeugt und geben die natürlichen Klänge der harmonischen Schwingungsteilungen des Rohres:

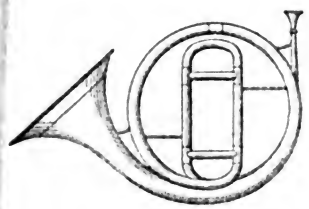


Fig. 43. Waldhorn.

Die zwischen den offenen Tönen liegenden chromatischen Stufen können nur durch „Stopfung" hervorgebracht werden, indem man mit der rechten Hand den Schalltrichter ein viertel, ein drittel, halb oder drei viertel schließt. Diese gestopften Töne klingen wesentlich anders als die offenen; sie sind matt und dumpf, zuweilen rauh, schwerer zu into-

Digitized by Google

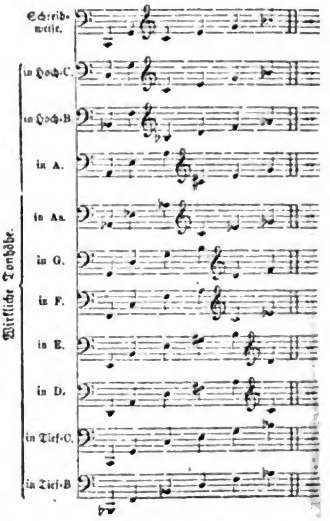
nieren und unter sich ungleichmäßig. Deshalb beschränkten sich die älteren Meister, denen das Ventilhorn noch nicht zu Gebote stand, in ihren Werken meist auf die Naturtöne und wandten die gestopften Töne nur mit Vorsicht an.

Die Erfindung des Ventilhornes (cor à pistons, cor à cylindres) ist für die Technik des Instrumentes und für die moderne Instrumentation von größter Bedeutung geworden. Vermittels Zügen und Ventilen, die ein schnelles Wechseln der Stimmung ohne Wechsel des Bogens herbeiführen, ist auf dem Ventilhorn die Möglichkeit vorhanden, alle Töne offen anzugeben. Durch diesen Vorteil hat das Horn erst seine vollständige Verwendbarkeit im Orchester erlangt. Die oft wiederholte Behauptung, daß sich das Ventilhorn im Klange ungünstig vom Waldhorn unterscheide und Zartheit und Poesie vermissen lasse, ist in das Gebiet der Fabel zu verweisen. Im Gegenteil, ein geschickter Hornist wird auf dem Ventilhorn besser binden und damit den Vortrag einer Melodie schöner gestalten können. Die Ventilhörner haben die Naturhörner vollständig verdrängt und sind jetzt ausnahmslos in allen Orchestern zu finden.

Fig. 44. Aufsatzbogen.

Fig. 45. Einsatzbogen.

Das Horn gehört zu den transponierenden Instrumenten. Es kommt in den Stimmungen hoch-C und B vor, in A, As, G, F, E, Es, D, in tief-C und B, seltener in tief-A und H, in Des, Fis, Ges und hoch-H. Die verschiedenen Stimmungen werden durch Auf- und Einsatzbögen erzeugt (Fig. 44 u. 45), die je nach Bedarf von verschiedener Größe dem Instrument einverleibt werden. Die Notation erfolgt dann stets in C-dur, in welcher Tonart das Stück auch steht, und nur die Angabe der betreffenden Stimmung ergiebt die wirkliche Höhe des vorgezeichneten Tones.

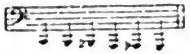


(Das Hoch-C-Horn transponiert also nur im Baßschlüssel, das Tief-C-Horn um eine Oktave im Violinschlüssel.)

Um Versetzungszeichen möglichst zu vermeiden, wird man die Wahl der Stimmungen nach dem Gang der Modulationen richten, in denen sich das Stück bewegt. Da fast immer mehrere Hörner verwendet werden, haben die Komponisten durch Zusammenstellung verschiedener Stimmungen für größere Freiheit in der modulatorischen Bewe-

Digitized by Google

gung gesorgt. So kann die Grundtonart mit der Tonart der Ober- und Unterdominante, in Moll mit der Paralleltonart zweckmäßig verbunden werden. (Also in C-dur: ein Horn in C, ein anderes in G- oder F-dur; in C-moll: das zweite in Es- oder As-dur u. s. w.) Im allgemeinen ist es leichter, auf Hörnern von hoher Stimmung tiefere Töne, auf solchen von tieferer Stimmung höhere Töne zu erzeugen; sehr schwierig und selten verwendet sind die unter dem tiefen C liegenden Töne:



Die günstigsten Stimmungen des Instrumentes sind die mittleren (Es—Ges), und in der Praxis hat sich die Gewohnheit herausgebildet, alles (transponierend) auf dem F-Horn zu blasen. Nur in Werken, die andauernd eine hohe Lage in Anspruch nehmen, bedienen sich manche Hornisten lieber des Hornes in Hoch-B. Obgleich nun bedeutende Musiker gegen diese Egalisierung der Stimmungen von jeher protestiert haben, so ist doch kaum etwas Stichhaltiges dagegen einzuwenden. Freilich gilt dies nur für die Ausführenden; der Komponist wird immer gut thun, zur leichteren Uebersicht seiner Partitur, die Hörner den von ihm verwendeten Tonarten gemäß in verschiedenen Stimmungen zu notieren. Innerhalb jeder einzelnen Stimmung unterscheidet man die hohe und die tiefe Lage. Die meisten Hornisten beherrschen infolge der Art ihres Ansatzes und des engeren oder weiteren Mundstückes, dessen sie sich zu bedienen gewöhnt sind, entweder nur die eine oder die andere Lage. Sie finden demgemäß im Orchester als „erster" oder „zweiter" Hornist Verwendung, eine Trennung, die um so sorgsamer aufrecht erhalten wird, als ohnehin bei keinem andern Blasinstrument die Sicherheit des Tonansatzes so schwierig und so häufigen Unfällen ausgesetzt ist wie beim Horn. Als Soloinstrument eignet sich das Horn für die auf den Naturtönen beruhenden Jagdfanfaren, vornehmlich aber zum Vortrag edler, getragener

Fig. 46. Posthorn.

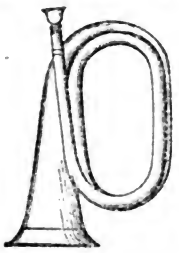


Fig. 47. Buglehorn.

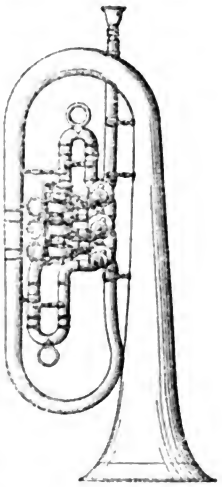


Fig. 48. Flügelhorn.

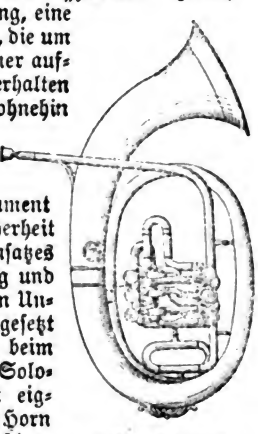


Fig. 49. Baß-Flügelhorn.

Digitized by Google

Melodien. Verzierungen und Triller sind nur in mittlerer Lage gut ausführbar. Wird es nicht solistisch verwendet, so dient das Horn als Mittel- oder Baßstimme zur Füllung der Harmonie; selten werden ihm Begleitungsfiguren übertragen. Die älteren Komponisten wendeten gewöhnlich zwei, höchstens drei Hörner an; das moderne Orchester hat in der Regel ihrer vier, doch kommen

Fig. 50.
Naturtrompete.

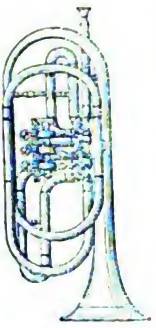


Fig. 51.
Ventiltrompete.

auch sechs und acht Hörner vor. Bei mehrfacher Besetzung bilden sie häufig im Orchester einen selbständigen Klangkörper für sich.

Anm. 1. Die primitivste und kleinste Form des Naturhornes hat sich im Posthorne (Fig. 46) erhalten. Es sind darauf einige Naturtöne in C und B-Stimmung hervorzubringen. Das Signal- oder Bugleborn (Fig. 47) gehört nach Form und Klang zur Gattung der Trompeten. Es kommt in verschiedenen Stimmungen vor und besitzt 7—8 Naturtöne. Mit Klappen versehen (Klappenborn) vermag es die zwischenliegenden Intervalle anzugeben. Seine vervollkommnete Form ist das Flügelhorn (Fig. 48) mit drei Ventilen, das meist in B steht. Mit dem Alt-, Tenor- und Baßflügelhorn (Fig. 49) bildet es in den Militärorchestern, gewöhnlich doppelt besetzt, eine Instrumentengruppe für sich.

Anm. 2. In französischen und belgischen Militärmusikcorps findet man die Saxhörner, die, wie die Saxophone (siehe Holzbläser), ihren Namen von ihrem Erfinder A. Sax in Paris tragen. Sie haben gleichfalls nichts mit dem Klangcharakter des Hornes zu thun; die kleinen Gattungen (Sopran, Alt) sind vielmehr trompetenartige, die tieferen (Tenor, Baß und Kontrabaß) tubenartige Instrumente. Letztere haben Wagner die Anregung zum Bau seiner Tuben im „Ring des Nibelungen" gegeben. Die Saxhörner gehören zu den transponierenden Instrumenten und stehen in B und Es.

378. Die **Trompete** (Tromba [Clarino], trompette). Die Trompete vertritt in der Gruppe der Messinginstrumente den Diskant. Sie ist in kleineren Verhältnissen gebaut und giebt die Töne des Hornes um eine Oktave höher an. Das in sich zurückgewundene Schallrohr ist nicht wie beim Horn gebogen, sondern gerade in der Richtung vom Mundstück zum Trichter, und wird vom Spieler in wagerechter Haltung angeblasen. Wie beim Horn unterscheidet man zwischen Naturtrompeten (Fig. 50) und Ventiltrompeten (Figg. 51 u. 52). Die

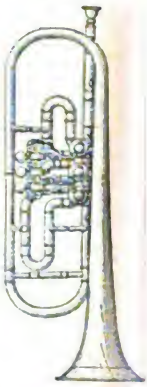


Fig. 52.
Ventiltrompete.

Fig. 53.
Aufsatzbogen.

Fig. 54.
Einsatzbogen.

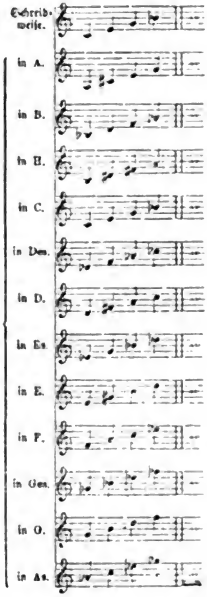
Ventile dienen dazu, die zwischen den Naturtönen liegenden Intervalle

hervorzubringen. Die Trompete gehört zu den transponierenden Instrumenten und wird stets in C-dur geschrieben. Die Stimmungen werden vermittelst Auf- und Einsatzbögen (Figg. 53 u. 54) gewechselt. Die Trompete wird im Violinschlüssel notiert; ihr Umfang ist im allgemeinen folgender:

hängt aber in seiner Brauchbarkeit von der Stimmung ab. Die tief stehenden Trompeten (in A—D) müssen auf die tiefe Lage, die hoch stehenden (in Es—As) auf die höhere Lage verzichten. Die höchsten (eingeklammerten) Noten werden von unsern Bläsern überhaupt nur schwer hervorgebracht. In den Werken älterer Meister finden wir sie dagegen häufig, so bei Bach und Händel, zu deren Zeit die Kunst des „Clarinblasens" in hoher Blüte stand. Die Naturtrompeten werden nur noch auf der Bühne zu Signalen und Fanfaren gebraucht; in den Orchestern sind sie durch die Ventiltrompeten vollständig verdrängt. Ihre gestopften Töne wurden übrigens weit seltener als die des Naturhornes verwendet. Heutzutage ist der gestopfte Trompetenton, der auf der Ventiltrompete durch einen Dämpfer (Fig. 55) erzeugt wird, nur noch als besonderes Effektmittel bekannt. Als eigentümlicher Trompeteneffekt sei auch der sogenannte „Zungenschlag" erwähnt, d. h. das vielfache Wiederholen desselben Tones im schnellsten Tempo (vermöge des schnellen Sprechens der Silben tiketiketike u. s. w.): der eine trillerartige Wirkung hat.

Fig. 55. Trompetendämpfer.

Die Notierung der verschiedenen Trompeten und ihre wirkliche Tonhöhe mag folgende Tabelle veranschaulichen:



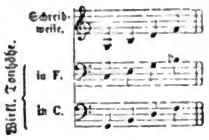
Von diesen Stimmungen wird von unsern Bläsern diejenige in B fast ausschließlich bevorzugt.

Der Ton der Trompete ist hell und glänzend, im forte schmetternd, im piano, geschickt verwendet, von reizvoller Wirkung. Bei der Militär- und Tanzmusik wird die Trompete meist als melodieführendes Instrument verwendet. Im Symphonie- und Opernorchester diente sie früher zur Füllung der Harmonie, sowie in kadenzierenden, auf den Naturtönen beruhenden Formeln fast nur dazu, den Abschlüssen höheren Glanz zu verleihen. Seit Erfindung der Ventile hat auch die Trompete erst freie Verwendbarkeit erlangt und beteiligt sich in mannigfacher Weise an dem bunten Leben der modernen Instrumentation. Sie ist im Orchester gewöhnlich zweifach, bei modernen Komponisten, z. B. Wagner, zuweilen dreifach besetzt.

Bei der Militärmusik sind außer den gewöhnlichen auch Alttrom-

Digitized by Google

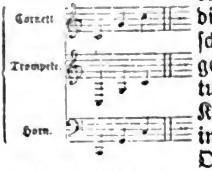
peten und Tenortrompeten in B, sowie Baßtrompeten im Gebrauch. Die Baßtrompete (Fig. 56) kommt in F, Es, D, C, B und As vor und giebt die Töne eine Oktave tiefer als die gewöhnliche Trompete gleicher Stimmung an, z. B.: Wagner hat sie in seinem „Ring des Nibelungen" wieder zu Ehren gebracht.



Anm. 1. Die Zugtrompete (in F), ein nach Art der Posaunen (s. d.) gebautes Instrument, ist früher in Frankreich und England in Gebrauch gewesen. Als Abart ist ferner die Holztrompete oder Schalmei zu nennen. Die Holztrompete, ähnlich dem englischen Horn gebaut, jedoch mit einem Trompetenmundstück und mit nur einem Ventil, steht (nichttransponierend) in C und hat nur die Naturskala. R. Wagner hat diesem Instrumente im dritten Akt des „Tristan" die Melodien des Hirten übertragen, die man gewöhnlich auf dem englischen Horn, für das sie auch notiert steht, vortragen hört.

Anm. 2. A. Sax in Paris hat nach Analogie seiner Hörner auch eine besondere Art Trompeten bauen lassen, hohe und tiefe, die in B und Es stehen. Mit Ausnahme jedoch der beiden kleinen Oktav- und Decimentrompeten, die vorübergehend Aufsehen erregten, haben diese Saxtrompeten selbst in Frankreich keine Aufnahme in den Orchestern gefunden.

379. Das Kornett (Cornetto, cornet à pistons). Das Kornett ist ähnlich wie die Trompete gebaut, nur ist sein Rohr kürzer und dicker, das Mundstück und der Schalltrichter etwas größer (Fig. 57). Das Kornett ist stets mit drei Cylinder- oder Pistonventilen versehen, die eine vollständige chromatische Skala ergeben. Die Naturtöne des Kornetts stehen in der höheren Oktave der Naturtöne der Trompete, gerade wie diese in der höheren Oktave der Naturtöne des Hornes stehen.



Thatsächlich haben jedoch Kornett und Trompete fast den gleichen Umfang, weil die Kraft des menschlichen Atems nicht ausreicht, die Töne der höchsten Oktave des Kornetts hervorzubringen. Da aber nach der obigen Uebersicht die Töne des Kornetts in ein anderes Register des Instrumentes gehören als die gleichen Töne auf der Trompete, so unterscheiden sie sich auch von diesen im Klange, dessen Charakter zwischen Trompete und Horn liegt. So erklärt sich zugleich der Name des Instrumentes (Kornett von corno = Horn).

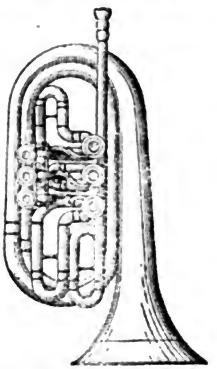


Fig. 56. Baßtrompete.

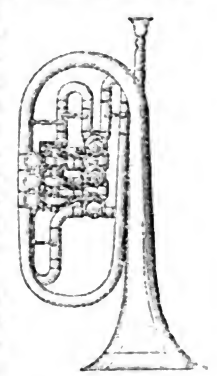


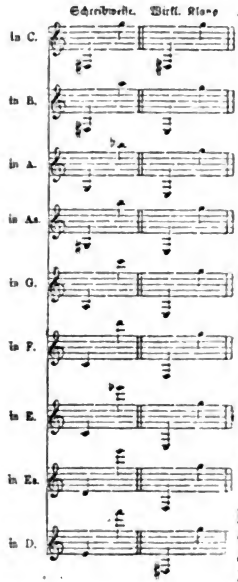
Fig. 57. Kornett.

Das Kornett wird im Violinschlüssel geschrieben und gehört (mit Ausnahme des Kornetts in C) zu den transponierenden Instrumenten. Es kommt in folgenden Stimmungen und Umfang vor (siehe nächste Seite):

Die beste und allgemein gebräuchliche Stimmung ist die in B. Von den Messinginstrumenten besitzt das Kornett die größte Beweglichkeit; deshalb wird es mit Vorliebe für Virtuosenstücke, die viel technische

Digitized by Google

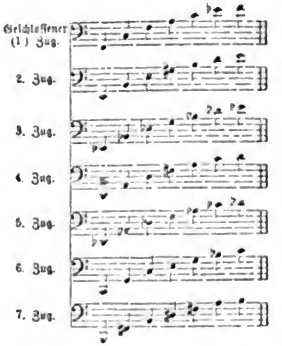
Fertigkeit verlangen, überhaupt zu solistischem Vortrag verwendet. In Frankreich, wo sie am meisten verbreitet, sind die Kornetts (stets zu zweien) auch im Opernorchester vertreten. Meyerbeer und Gounod („Hugenotten", „Afrikanerin", „Faust") haben sich ihrer wirkungsvoll bedient. Da sie mit den Trompeten im Einklang stehen, können sie in deutschen Orchestern ohne weiteres durch Ventiltrompeten ersetzt werden.



Anm. Bei der Militärmusik sind außer dem Kornett in B auch das Piccolokornett und das Altkornett in Es eingeführt.

Fig. 58. Altposaune.

380. Die Posaunen (Trombon). Die Posaunen bilden für sich die Familie der Zuginstrumente. Ihr langes, gabelförmiges Rohr besteht aus zwei ineinander schiebbaren Teilen. Dieses Doppelrohr kann durch eine Armbewegung der Bläser verlängert oder verkürzt werden, wodurch der Grundton mehrfach verändert wird. Rechts (vom Spieler) endet das Rohr in das Mundstück, links in den nach vorn zurückgebogenen Schalltrichter. Bei geschlossenem Zuge (d. h. wenn das eine Rohr vollständig in dem andern steckt, vergl. Fig. 58) ergiebt die natürliche Resonanz des Rohres die jedem Blasinstrument eigene Tonfolge; die zwischen den Naturtönen liegenden Intervalle werden durch die „Züge", d. h. durch die Verlängerung der Luftsäule, erzeugt, sodaß eine chromatische Skala wie bei den Ventilinstrumenten gewonnen wird. Es giebt auf jeder Posaune 7 Züge, z. B.:



Die Notierung erfolgt im F- (Baß-) Schlüssel und in den höheren Lagen im C- (Alt- und Tenor-) Schlüssel. Die Noten erklingen wie sie geschrieben stehen, denn die Posaunen gehören, obwohl jede, wie wir gesehen, ihre Grundstimmung hat, zu den nicht transponierenden Instrumenten. Man unterscheidet vier nach ihrer Größe und ihrem Charakter eingeteilte Arten: die Sopran- oder Diskantposaune, die Altposaune, die Tenorposaune und die Baßposaune.

a. Die Sopranposaune (Cornetto), früher in Deutschland sehr bekannt, ist gänzlich außer Gebrauch

Digitized by Google

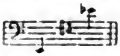
gekommen. Sie war die kleinste und vertrat die höchste Stimmlage.

b. Die Altposaune (trombone alto), Fig. 58. Sie gehört zu den kleineren Formen; ihr Grundton ist Es, da sie bei geschlossenem Zuge den Es-dur-Dreiklang hören läßt. Ihr Umfang, von dem die höhere Lage gut verwendbar, ist folgender:

Man findet die Altposaune nicht in allen Orchestern; in Frankreich wird sie durch die Tenorposaune ersetzt.

Fig. 59. Tenorposaune.

c. Die Tenorposaune (trombone tenore), Fig. 59. Die im Ton beste und auch am meisten verbreitete Gattung, besonders seitdem sie als sogenannte „Tenorbaßposaune" mit weiterem Rohr und Schalltrichter gebaut wird und dadurch an Fülle und Wohlklang noch gewonnen hat. Sie steht in B, und ihr Umfang ist:



Man schreibt sie im Tenor- aber auch im Baßschlüssel. In Frankreich, wo sie (wie die Altposaune) auch die Baßposaune ersetzt, hat A. Sax ein Ventil hinzugefügt. Dadurch kann das Instrument augenblicklich in F-Stimmung (eine Quarte tiefer) versetzt werden und erhält die Tiefe der Baßposaune.

d. Die Baßposaune (trombone basso), Fig. 60. Sie steht in F (seltener in Es), ihr Umfang ist:

Der Baßposaune ist die tiefste Stimme zuerteilt; ihr schwerer ansprechender Ton eignet sich nicht zu schnellen Folgen oder lebhaften Sprüngen.

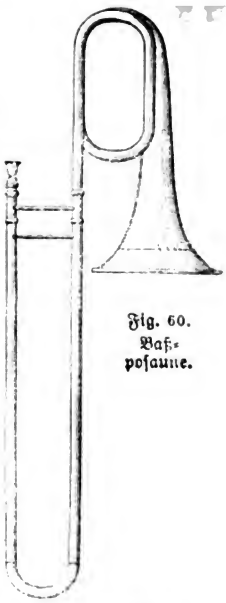


Fig. 60. Baßposaune.

Die Kontrabaßposaune, die z. B. Richard Wagner im „Nibelungenring" verwendet, steht in B, eine Oktave tiefer als die Tenorposaune. Ihr Umfang ist:

Die Kontrabaßposaune ist wegen des Atems, den sie erfordert, schwer zu spielen. Ihre tiefsten Töne sind nur gelegentlich zur Erzeugung besonders charakteristischer Wirkungen verwendbar. Uebrigens geben sie, im Verein mit den Tönen des Kontrafagotts, dem Orchester seine tiefsten Klangfarben.

Im Orchester sind die Posaunen fast stets zu dreien vereint; in Frankreich sind es drei Tenorposaunen, in Deutschland gewöhnlich zwei Tenor- und eine Baßposaune. In den Partituren sind sie entweder als Tromboni 1. 2. 3., oder, einem alten Gebrauche zufolge, als trombone alto, trombone tenore und trombone basso bezeichnet. Man notiert sie entweder im Tenorschlüssel:

Digitized by Google

oder im Baß- schlüssel: oder auch geteilt: Kleinere Tanz- und Operettenorchester begnügen sich wohl auch mit einer Baßposaune, die dann gewöhnlich von übler Wirkung ist. Im höheren symphonischen Stil ist die Verwendung einer oder zweier Posaunen selten, doch finden sich bei unsern Meistern auch dafür Beispiele. Der Posaunenchor eignet sich vorzugsweise für getragene Melodien und gehaltene Akkorde. Impiano hat der Ton etwas Erhaben-feierliches, das im besonderen für den Ausdruck religiöser Stimmungen paßt; im forte verleiht er dem Orchester Glanz, kann aber auch von erschütternder, zuweilen von rauher und wilder Wirkung sein. Ein Mißbrauch dieses kräftigsten aller instrumentalen Ausdrucksmittel liegt nahe; gerade in der Verwendung der Posaunen kann ein Komponist die Feinheit seines Geschmackes offenbaren.

Fig. 61. Tenortuba.

Anm. 1. Geschickte Bläser können von dem tiefsten Tone jedes Zuges die untere Oktave erklingen lassen. Diese Töne heißen Kontra- oder Pedaltöne. Auf der Tenor- und auf der Baßposaune lassen sich die ersten vier dieser Töne, jedoch nur im piano und in langsamem Zeitmaß, sehr schwer die letzten drei hervorbringen. Sie sind unter Umständen von guter Wirkung.

Anm. 2. Wie bei den Hörnern, Trompeten und Kornetten, hat man auch bei den Posaunen Ventile angebracht, die die Züge ersetzen sollen. Diese Ventilposaunen kommen gleichfalls als Alt-, Tenor-, Baß- und Kontra-Baßposaunen vor. Sie werden nur bei der Militärmusik gebraucht oder in Ermangelung von Zugposaunen, die der reineren Intonation wegen in jedem Falle vorzuziehen sind.

381. Die Tuba (Tuba, Tube). Die Tuben bilden eigentlich die Tenor- und Baßstimmen der Flügelhörner (s. d.), aus denen sie durch Vergrößerung hervorgegangen sind. Die Tubenform ist die Trompetenform mit nach oben gerichtetem Schalltrichter; das Mundstück ist am entgegengesetzten Ende im geraden Winkel zum Instrument (wie beim Fagott) angebracht. Vgl. Fig. 61 und 62. Die Ventile der Tuben werden wie die der Hörner mit der linken Hand gespielt.

Fig. 62. Baßtuba.

Anm. Auch die Tuben haben je einen „Pedalton", der die tiefere Oktave des ersten Naturtones ergiebt.

a. Die Tenortuba (auch der Bariton genannt), Fig. 61, kommt im allgemeinen nur bei der Militär-

Digitized by Google

musik vor, wo sie das Violoncello des Streichorchesters vertritt. Sie steht in C oder B und gehört in letzterem Falle zu den transponierenden Instrumenten.
Die Tenortuba wird im Baßschlüssel notiert; ihr Umfang ist:

b. Die Baßtuba, Fig. 62, ist der Grundbaß der Messinginstrumente, wie der Kontrabaß derjenige der Streicher.
Sie ist aus dem Bombardon,

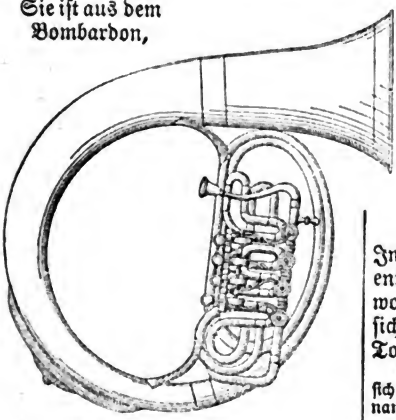
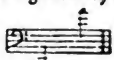


Fig. 63. Helikon.

dem ältern tiefsten Blasinstrument, entstanden. Der verstorbene Generalmusikdirektor der preußischen Musikchöre, Wieprecht, hat den Mechanismus in der nun gebräuchlichen Weise vervollkommnet. Die Baßtuba hat einen edleren und volleren Klang als der Bombardon, der Serpent oder die Baß-Ophikleide (für die noch Meyerbeer schrieb) und hat diese Instrumente alle verdrängt. Sie ist in jedem Blaßorchester und in allen größeren Symphonieorchestern vertreten. In letzteren wird sie stets mit den Posaunen vereinigt, mit deren Klang sich der ihrige am besten verschmilzt, und dient dazu, durch Verdoppelung der Baßstimme oder selbständige Führung den Posaunenchor vierstimmig zu gestalten. Die Baßtuba hat drei bis fünf Ventile. Obwohl sie in F-, Es-, C-, und B-Stimmung vorkommt, gehört sie (wenigstens in Deutschland) zu den nicht transponierenden Instrumenten, d. h. die Noten erklingen wie sie geschrieben stehen. Die beste und am meisten gebräuchliche Stimmung ist die F-Stimmung, ihr Umfang:



Infolge ihrer langsamen Schallentwicklung eignet sich die Tuba, wo nicht drastische Effekte beabsichtigt sind, nur zu gemessenen Tonfolgen.

Anm. 1. Bei der Militärmusik findet sich die Baßtuba auch in runder Form, genannt Helikon, vor. (Fig. 63.)

Anm. 2. R. Wagner hat für den „Ring des Nibelungen" besondere Tuben bauen lassen. Es sind dies zwei Tenortuben in B, und zwei Baßtuben in F, die er verwendet, teils als selbständige Gruppen, teils, um den Klang der Hörner nach der Tiefe zu verstärken. In der Partitur sind diese Tuben im Baß- und Violinschlüssel geschrieben, wobei auch die F-Tuba als transponierendes Instrument behandelt ist.

D. Die Schlaginstrumente.

Zu den Schlaginstrumenten gehören die Pauken, die Trommeln, die Glocken und Glockenspiele, die Kastagnetten, die Becken, der Tamtam und der Triangel. Man hat zwischen den Schlagwerk-

Digitized by Google

zeugen mit bestimmbarer, und denen mit unbestimmbarer Tonhöhe zu unterscheiden. Die erstere Gattung bilden die Pauken und Glocken; sie sind nicht nur rhythmische, sondern im engeren Sinne musikalische Instrumente.

382. **Die Pauken** (Timpani, timbales). Der tonerzeugende Körper der Pauke ist ein kupferner Kessel,

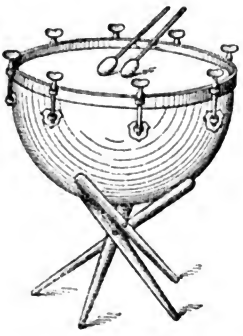
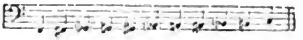


Fig. 64. Pauke.

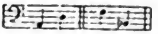
über den vermittelst eines eisernen Reifens ein Kalbfell gespannt ist, und der auf einem hölzernen Gestell ruht. (Fig. 64.) Am Rande des Kessels angebrachte Metallschrauben ermöglichen eine Umstimmung durch größere An- oder Abspannung des Felles. Zwei Klöppel oder Schlägel aus Holz, je nach Bedarf eines härteren oder weicheren Anschlages mit Leder überzogen oder mit Schwamm oder Filz bedeckt (letzteres ist das Gebräuchliche), dienen einzeln oder zusammen dem Spieler, das Instrument zum Erklingen zu bringen. Die Pauken werden stets zu zweien verwendet; die eine, kleineren Umfanges, kann auf die höheren Töne gestimmt werden:

die andere, größer gebaute auf die tieferen Töne:



Dieser Umfang der Oktave von F zu f darf nicht gut überschritten werden, ohne daß das Fell seinen Klang verliert. Früher, wo die Komponisten die Pauken lediglich für den Wechsel zwischen Tonika und Ober- oder Unterdominante in Anspruch nahmen, wurden sie als transponierendes Instrument behandelt und in C (zuweilen auch in F, als ihrer Grundtonart) geschrieben:

was dann jede beliebige am Rande durch die Worte Timpani in .... bezeichnete Tonart, z. B. A und d, oder f und B

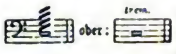


u. s. w., bedeuten konnte:

Heutzutage verfährt man freier. Alle Intervalle der Skala, die in den modulatorischen Gang der Komposition passen, werden benutzt, und die Pauken so notiert, wie sie erklingen. Das Umstimmen innerhalb eines Tonstückes erfordert immer eine längere Pause für den Spieler, und dieser muß ein feines Ohr besitzen, um während des Musizierens sein Instrument auf die verlangte Tonhöhe zu bringen. Man hat deshalb schon sogenannte Maschinenpauken (Fig. 65) gebaut, die der Spieler durch einen Druck auf das Pedal sofort umstimmen kann. Sie sind indessen wenig eingeführt, und meist trifft man in unsern Orchestern die alten Pauken an, auf denen die Umstimmung nach dem Gehör und mit der Hand erfolgt. Der Ton der Pauke verhallt schnell; er ist daher nur in kurzen Schlägen und in schnelleren rhythmischen Figuren zu verwenden. Soll er gleichsam gehalten weiterklingen, so muß man

Digitized by Google

den Wirbel (tremolo) verwenden, der folgendermaßen notiert wird:



Auch zweistimmige Intervalle können, auf beiden Pauken zugleich, gespielt werden. Als besonderer Effekt wird die „Dämpfung“ der Pauke benutzt. Sie wird durch ein über das Fell gebreitetes Tuch herbeigeführt und erzeugt einen dumpfen, matten Ton. Neuere Komponisten schreiben nicht selten für drei Pauken, auf die man in unsern größern Orchestern auch rechnen kann. Sie werden von einem Schläger gehandhabt und stellen eine sehr glückliche Bereicherung der Orchestermittel dar. Ausnahmsweise finden sich auch Beispiele in älterer und neuerer Musik, in denen vier und mehr Pauken vorgeschrieben sind. Am weitesten ist Hektor Berlioz gegangen, der im „Tuba mirum“ seiner „Messe des morts“ acht Paar Pauken und zehn Schläger verwendet. Von allen Schlaginstrumenten ist die Pauke dasjenige, das sich am innigsten mit dem Orchesterklang verbindet. Ursprünglich war sie nur die Begleiterin der Trompeten und diente dazu, festlichem Glanze und rhythmischer Energie Ausdruck zu geben. Immer feinsinniger wurde sie dann in

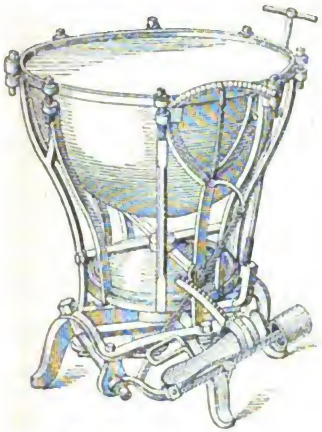


Fig. 65. Maschinenpauke.

Fig. 66. Glockenspiel.

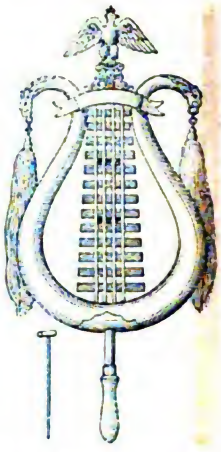


Fig. 67. Glockenspiel (neuere Form).

das Stimmengewebe des Orchesters hineingezogen, und namentlich ihr piano ist von den Meistern zu mannigfacher und schöner Wirkung benutzt worden. Es sei hier nur an die packende Stelle im Uebergang des dritten zum letzten Satze in Beethovens C moll-Symphonie erinnert.

Fig. 68. Stahlharmonika.

Digitized by Google

383. Das Glockenspiel (Gariglione, jeu de timbres). Das Glockenspiel bestand früher aus einer Reihe durch ihre verschiedene Größe abgestimmter Glöckchen, die übereinander auf einem Eisenstabe befestigt waren und mit einem kleinen Hammer aus Fischbein mit metallenem Kopf angeschlagen wurden. Fig. 66. In neuerer Zeit werden die Glöckchen durch Metallstäbe ersetzt, und das Instrument wird in

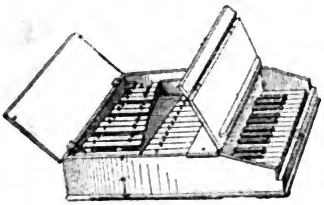


Fig. 69. Glockenspiel mit Klaviatur.

Lyraform (für Militärmusik), Fig. 67, oder als Stahlharmonika, Fig. 68, gebaut. Im Opernorchester bedient man sich vorzugsweise eines Glockenspiels mit Klaviatur, Fig. 69. Als bekannteste Beispiele aus der Opernlitteratur, in denen das Glockenspiel Verwendung findet, seien die Papagenomusik aus der Zauberflöte und der Feuerzauber aus der Walküre genannt. Der größte Umfang des Instrumentes ist:

Die höhere Mittellage klingt am besten. Das Glockenspiel wird im Violinschlüssel geschrieben. Mozart in der Zauberflöte hat es wie das Pianoforte auf zwei Systeme und in zwei Schlüsseln notiert. Die Töne klingen eine Oktav höher als sie geschrieben stehen.

Anm. 1. Zwei ähnliche Schlaginstrumente, das Xylophon, bei dem die zum Erklingen gebrachten Stäbe aus Holz (auf einer Unterlage von Stroh), und die Glasharmonika, bei der sie aus Glas sind, kommen im Orchester kaum zur Verwendung. Ihr Ton ist weder stark noch edel genug. St.-Saëns hat einmal das klappernde Xylophon sehr charakteristisch in der „Danse macabre" (Totentanz) benutzt.

Anm. 2. Die eigentlichen, tiefen Glockentöne werden auf frei hängenden, abgestimmten Metallstangen erzeugt, die mit einem Klöppel geschlagen werden, oder auf einem pianoartigen Instrumente neuerer Konstruktion, das die Metallkörper vermittelst einer Klaviatur in Schwingungen versetzt. Diese Glockentöne finden häufig in der Oper, seltener in der Konzertmusik (hier z. B. bei Berlioz) Verwendung und sind nicht immer mit der wünschenswerten Reinheit zu erzielen.

384. Die Trommel (Tamburo, tambour, caisse). Von den Schlaginstrumenten, die einer festen Ton-

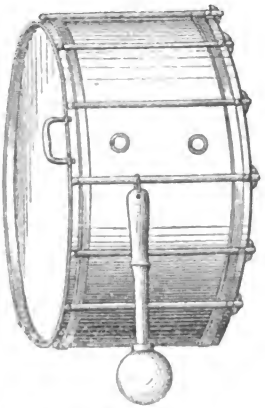


Fig. 70. Große Trommel.

höhe entbehren, sind die Trommeln die für das Orchester wichtigsten. Die Trommel kommt als große und als kleine Trommel vor. Wie bei den Pauken wird der Klang durch ein gespanntes Kalbfell erzeugt; es fehlt jedoch der Kessel, der den Pauken die musikalische Resonanz verleiht.

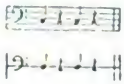
a. Die große Trommel. Fig. 70. Ihr sehr kurzer, aber im Durchmesser großer Cylinder aus Holz ist auf beiden Seiten mit Fellen bespannt. Am Spannreifen angebrachte Schrauben bewirken wie

Digitized by Google

bei den Pauken das Anspannen und Lockern der Felle. Ein kurzer Schlägel, dessen ziemlich dicker Kopf mit Schwamm, Filz oder Kork überzogen ist, wird zum Schlagen des Instrumentes verwendet. Die große Trommel läßt einen dumpfen, im forte kanonenschlagartigen Ton

Fig. 71. Kleine Trommel.

hören und dient bei der Militär- und Tanzmusik zur Hervorhebung des Rhythmus, im Opern- und Symphonieorchester zur Verstärkung heftiger Accente. Das Tremolo ergiebt ein donnerähnliches Geräusch. Man notiert die große Trommel im Baßschlüssel auf der c-Linie, oder (in Partituren) auf einer alleinstehenden Linie:



b. Die kleine (Militär-) Trommel, Fig. 71. Sie wird beim Marschieren umgehangt; im Orchester ruht sie auf einem niederen Gestelle vor dem Spieler. Sie hat einen schmalen Cylinder aus Messing, zwei quer über das untere Fell gespannte Darmsaiten und wird mit zwei Holzknöppeln geschlagen. Ihr Ton ist flach und hell und hat infolge der mitvibrierenden Saiten etwas Schnarrendes. Die kleine Trommel ist recht geeignet, scharf den Rhythmus anzugeben, und wird deshalb mit Vorliebe beim Marschieren oder zur Erweckung der Vorstellung des Marschierens (bei der Marschmusik) verwendet. Von großer Wirkung ist der, oft als Signal benutzte Wirbel, den man wie bei der Pauke (s. d.) notiert. Man schreibt die kleine Trommel im Violinschlüssel auf der c oder e-Saite:

Die Trommel kann durch ein zwischen das untere Fell und die Darmsaiten geschobenes Tuch „gedämpft" werden; dieser Effekt muß vom Komponisten vorgezeichnet sein. Im Orchester ist die kleine Trommel gewöhnlich einfach vertreten, beim Militär bilden die Trommeln ein Corps für sich.

Anm. 1. Die primitivste Form, die Handtrommel, hat sich in der Kunstmusik als sogenannte baskische Trommel oder Tambourin erhalten, Fig. 72. Das Tambourin ist ein kleiner, einseitig bespannter Holzreifen, an dessen Rande kleine Schellen und Metallplatten zum Mitklingen befestigt sind. Es wird mit der Hand (von Tanzenden auch wohl gegen Ellenbogen und Kopf) geschlagen, oder in der Luft geschwungen und erzeugt einen kurzen flachen, mit einem schwirrenden Geräusch der Metallkörperchen verbundenen Ton. Bei den Italienern, Basken und Zigeunern dient das Instrument zur Begleitung des Tanzes. Ihm ähnlich ist der Pandero der Spanier. Im Orchester wird es zur Charakteristik südländischer Tänze gebraucht. Weber in der „Preziosa" und Bizet in „Carmen" haben es angewendet.

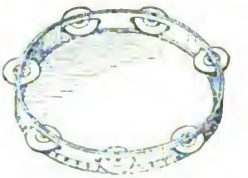


Fig. 72. Tambourin.

Anm. 2. Die sogenannte „Rührtrommel" ist ein veraltetes Instrument, das nur noch auf der Bühne vorkommt. Fig. 73. Ihr hölzerner Cylinder ist bedeutend tiefer als der der kleinen Trommel; die Felle sind statt mit Schrauben mit

Digitized by Google

Stricken gespannt, und es fehlen die Schnarrseiten. Der Ton der Rührtrommel ist dumpf wie bei der gedämpften Trommel. Gluck bedient sich ihrer in der „Iphigenie in Tauris".

385. Die Becken (Cinelli, cymbales). Die Becken sind zwei kreisrunde Teller von Metall, an den Außenseiten mit je einem ösenförmigen Lederriemen als Griff versehen. Fig. 74. Man schlägt sie von oben nach unten, oder umgekehrt, so gegeneinander, daß sich die Innenflächen reiben, wodurch ein helles, glänzendes Geräusch erzeugt wird.

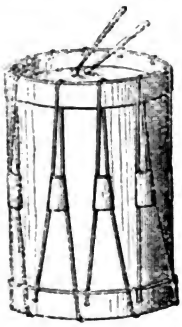
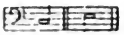


Fig. 73. Rührtrommel.

Die Becken geben dem Orchesterklang meist etwas Sinnliches; sie sind das Instrument der Tanzfreudigkeit und ausgelassener, wilder Lust. Anderseits werden sie häufig zusammen mit der großen Trommel verwendet, um ihrem Tone mehr Helligkeit zu geben, und dienen dann bei der Tanz- und Marschmusik lediglich zur Markierung des Rhythmus. Ein besonderer Effekt ist auf einem einzelnen Becken zu erzielen, wenn man es frei schwebend mit einem lederumwickelten Knöppel anschlägt; der Ton ist dann dumpfer und vibrierend. Man notiert die Becken im Baßschlüssel auf der c- oder e-Linie:



Sind Becken und große Trommel vereinigt, so notiert man sie auch auf ein System und muß dann durch die Zusätze „ohne Becken" oder „Becken allein" die Stellen bezeichnen, an denen eines der beiden Instrumente solistisch wirken soll. Die Dauer des Beckenklanges ist immer genau anzugeben, weil das Nachklingen so stark und anhaltend ist, daß es bei kurzen Notenwerten erstickt werden muß. Dies geschieht, indem der Spieler die Becken gleich nach dem Schlage gegen die Brust drückt.

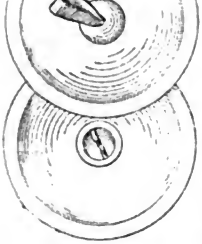
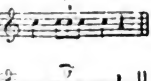


Fig. 74. Becken.

386. Der Triangel (Triangolo, Triangle). Das aus einer runden Stahlstange gefertigte Dreieck des Triangels ist an einem Winkel offen. Fig. 75. An dieser Stelle wird es freischwebend aufgehängt. Mit einem Metallstäbchen geschlagen, ergiebt der Triangel ein helles Geklingel, das lustigen und lieblichen Orchesterstücken einen pikanten Reiz zu verleihen vermag. Durch schnelles wechselseitiges Berühren der beiden Schenkel des oberen Winkels kann man ein Tremolo hervorbringen, das wie bei den Pauken und Trommeln durch einen Triller in der Notation bezeichnet wird. Man notiert den Triangel im Violinschlüssel auf der c-Linie, in der Partitur auch auf besonderer Linie:

Fig. 75. Triangel.



In kleineren Orchestern wird der Triangel gewöhnlich von dem Spieler der kleinen Trommel mit übernommen.

Digitized by Google

387. Die Kastagnetten (castagnette, castagnettes). Die Kastagnetten sind zwei muschelförmige Holzkapseln, die durch eine kurze Schnur verbunden sind. Fig. 76. Beim Spielen werden sie in die Handfläche genommen, so daß die Hohlräume der beiden Kapseln aufeinander zu liegen kommen, und dann mit den letzten drei Fingern der Hand gegeneinander geschlagen. Die Kastagnetten sind ein Nationalinstrument der Spanier, die damit die rhythmische Begleitung ihrer Tänze ausführen. Im Orchester bedient man sich ihrer, wo es gilt, dieses nationale Kolorit eines Musikstückes hervorzuheben. Bizet in „Carmen" und Auber in der Ballettmusik zur „Stummen von Portici" haben sie angewendet. Die Notierung geschieht wie beim Triangel.

Fig. 76. Kastagnetten.

388. Der Tamtam. Der Tamtam ist eine große runde Metallscheibe mit nach innen gekehrtem Rande. Fig. 77. Das Instrument, das aus Indien stammt, wird mit einem Paukenknöppel geschlagen und giebt einen dröhnenden, schauderegenden Klang. Es ist bei Trauermusiken und dramatischen Schreckensscenen wirkungsvoll zu verwenden. Der Tamtam wird im Baßschlüssel notiert.

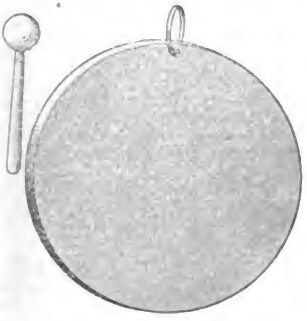


Fig. 77. Tamtam.

E. Die Harfe (Arpa, harpe).

389. Die Harfe, das älteste Saiteninstrument aller Kulturvölker, das früher nur ausnahmsweise im Orchester verwendet wurde, gehört seit ihrer Verbesserung zur Doppelpedal-Harfe, zu den integrierenden Bestandteilen des modernen Instrumentalkörpers. Die einfache Harfe alten Systems hatte einen Umfang von etwa vier Oktaven und stand in C-dur. Für jede andere Tonart mußte sie umgestimmt werden. Durch Hinzufügung der Pedale konnte später die Umstimmung ziemlich schnell bewerkstelligt werden; das Niederdrücken eines Pedals bewirkte die Erhöhung der Saiten um einen halben Ton.

Fig. 78. Doppelpedal-Harfe.

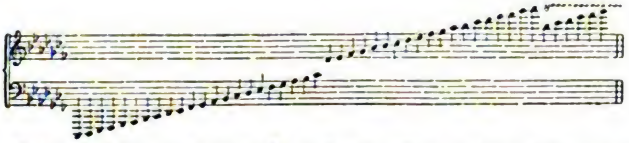
Digitized by Google

Diese Pedalharfe stand in Es. Ihr Mechanismus genügte indessen nicht, um in allen Tonarten spielen zu können. Das vermag man erst auf der von Sebastian Erard in Paris erfundenen Doppelpedal-Harfe, Fig. 78, wenn auch immerhin noch der schnelle Wechsel zu entfernt liegender Tonarten vermieden werden muß. Der Vorteil einer vollständigen chromatischen Skala ist dadurch gewonnen, daß man jedes der sieben Pedale zweimal herunterdrücken, jede Saite also zweimal um einen halben Ton erhöhen kann. Außer diesen sieben Verschiebungen hat das Instrument ein Pedal, das wie beim Pianoforte die Dämpfung aufhebt. Die Doppelpedal-Harfe steht in Ces-dur und hat den Umfang von sechs und einer halben Oktave:

Fig. 79. Mandoline

Fig. 80. Guitarre.

und mehrstimmige Griffe werden am besten auf beide Hände verteilt. Es entspricht dem Charakter des Instrumentes recht eigentlich, die Töne der Akkorde nacheinander erklingen zu lassen (den Akkord brechen = arpeggiren). Aus dem Mechanismus der Harfe erklärt es sich, daß chromatische Tonfolgen nur in langsamem Zeitmaß ausführbar sind. Im übrigen ist die



Die Noten werden auf zwei Systeme im Violin- und Baßschlüssel geschrieben. Gespielt wird die Harfe mit beiden Händen; zum Anreißen der Saiten bedient man sich des Daumens und der Mittelfinger, der kleine Finger kommt nur ausnahmsweise zur Verwendung. Ein eigentümlicher Effekt der Harfe ist das Glissando, ein leichtes Hinübergleiten der Finger über die Saiten. Auch Flageolettöne sind auf der Harfe hervorzubringen und können von zauberhafter Wirkung sein. Ein dritter Harfeneffekt ist der mit der Hand abgedämpfte Ton. Zwei-

Harfe allen andern Instrumenten an Lebendigkeit überlegen. Daher werden ihr hauptsächlich Verzierungen und Ausschmückungen der Melodie oder rauschendes Figurenwerk übertragen. Die Harfe eignet sich auch zur Begleitung der Singstimme oder eines melodieführenden Blasinstrumentes. Von besonderem Reize ist der Klang ihrer tieferen Saiten. In größeren Orchestern werden gewöhnlich zwei Harfen verwendet. Doch auch drei, vier und mehr Harfen können für Musikstücke religiösen oder festlichen Charakters von schöner Wirkung

Digitized by Google

sein. Von allen Orchesterinstrumenten ist die Harfe das einzige, das häufiger durch weibliche Spieler vertreten wird.

390. Mandoline, Guitarre, Zither. Zu den Saiteninstrumenten, die gerissen (gezupft) werden, gehören nächst der Harfe: die Mandoline (Fig. 79), die Guitarre (Fig. 80) und die Zither (Fig. 81). Alle drei sind nur noch Liebhaberinstrumente; die Zither allerdings in einer Verbreitung, mit der nur die des Klaviers wetteifern kann. Im Orchester kommen sie jedoch nur ausnahmsweise und zu besondern Zwecken vor, z. B. die Mandoline im „Don Juan" zur Begleitung des Ständchens.

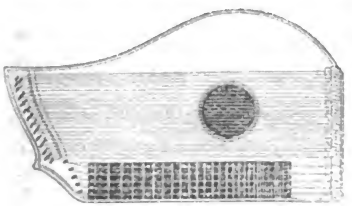


Fig. 81. Zither.

391. Besetzung. Die vorstehenden kurzen Angaben sollen dazu dienen, dem musikalischen Laien einen Begriff von der Beschaffenheit und dem Wesen der verschiedenen Orchesterinstrumente zu geben. Was sich über ihr Spiel und die Art es zu erlernen sagen ließe, würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten. Die einschlägige Litteratur der Spezialschulen und Studienwerke für Flöte, Violine, Trompete ꝛc. muß hier zu Rate gezogen werden; noch besser wird die Unterweisung eines Fachlehrers Aufklärung verschaffen. Bemerkt sei nur — da dies weniger bekannt — daß im allgemeinen das Handhaben eines Blasinstrumentes eine besonders schwierige Kunst ist. Der Bläser ist dem Sänger vergleichbar, denn wie dieser arbeitet er mit dem Atem. Gemütsbewegungen und äußere Einflüsse aller Art können seine Disposition zu dem vermindern, was man den „guten Ansatz" nennt. Von diesem aber hängt beim Bläser alles ab, was in den höheren Bereich seiner Kunst fällt.

Die Vereinigung der verschiedenen Instrumentengruppen, die wir mit dem Namen „Orchester" bezeichnen, hat man sich ihrerseits als ein Riesenistrument vorzustellen, dessen Spieler der Dirigent ist. Die Güte und Leistungsfähigkeit eines Orchesters hängt ab von seiner Zusammensetzung, von seiner Aufstellung und von der Schulung und Leitung, die ihm zuteil wird.

Die Zusammensetzung oder wie man sich fachmännisch ausdrückt, die „Besetzung" des Orchesters ist keineswegs zu allen Zeiten dieselbe gewesen. Nachdem die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert begonnen hatte sich selbständig zu entwickeln, dauerte es noch ziemlich lange Zeit, ehe dem besonderen Stil auch besondere Ausdrucksmittel sich anpaßten. Die Instrumente lösten sich wohl von den Singstimmen, die sie bisher im Einklang begleitet hatten, aber sie bildeten noch kein nach eigenen Gesetzen geregeltes organisches Ganze für sich. So finden wir in den Instrumentalsätzen der ersten Opern ein buntes, vielfach wechselndes Gemisch von Tonwerkzeugen, deren Zusammensetzung wohl ebenso wie in der Kirchenmusik und in der volkstümlichen Tanzmusik lediglich vom Zufall und den gerade vorhandenen Mitteln abhing. Dabei ist zu beachten, daß in der Oper bereits die Streichinstrumente vorherrschten, während die Volksmusik vorzugsweise von Bläsern ausgeführt wurde.

Digitized by Google

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist die Entwickelung soweit vorgeschritten, daß in der selbständigen wie in der begleitenden Instrumentalmusik gewöhnlich die Streicher (Violinen) mit dem Continuo (Orgel, Cembalo, Bässe) fortlaufend den wesentlichen Bestandteil bildeten, und daß bestimmte Bläsergruppen zur Verstärkung und Ausschmückung, oder auch mit den Streichern alternierend, in charakteristischer Weise hinzutraten. Händel und Bach fanden bereits ein Orchester vor, das sie als Ausdrucksmittel in ihren großen Werken verwenden konnten, aber dieses Orchester unterschied sich wesentlich von dem unsrigen. Der Chor der Instrumente stand im gleichen Verhältnis zu dem Chor der Singstimmen und unter den Instrumentalisten hielt wiederum der Bläserchor den Streichern das Gleichgewicht. Es ist das Verdienst Chrysanders, dieses Verhältnis für die Begleitung der Händelschen Oratorien wieder hergestellt zu haben. Verwendet wurden Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, zu denen bei Bach sich noch die Oboi d'amore und da caccia gesellten. Um die Mitte des Jahrhunderts brachten dann die Serenadenmusiken und Kassationen, die halb aus der italienischen Kammermusik, halb aus der volkstümlichen Tanzmusik hervorgingen, neue Kombinationen mit sich, die als die Vorläufer des modernen Orchesters zu betrachten sind. Joseph Haydn, dem Schöpfer der „Sinfonie", war es vorbehalten, aus diesen Elementen einen vorbildlich gebliebenen Organismus zu bilden. Von jetzt ab tritt das Streichquartett (geteilte Violinen, Bratschen, Celli und Bässe), zunächst noch schwach besetzt, in den Vordergrund; den Bläsern gesellen sich die Klarinetten und später die Posaunen bei, aber — und das ist das Charakteristische — während die Streicher chorisch behandelt werden, finden die Blasinstrumente, gewöhnlich zweistimmig geschrieben, eine solistische Verwendung. An diesem Tonkörper haben weder Mozart noch Beethoven noch die Romantiker etwas Wesentliches mehr geändert. Selbst das erfinderische Genie eines Berlioz, Liszt und Wagner hat die vorhandene Idee, den Kern des Ganzen nur mehr auszuschmücken vermocht. Hinsichtlich der modernen Orchestration ist jedoch zu bemerken, daß die immer reichere Verwendung der Blasinstrumente eine bedeutend stärkere Besetzung des Streicherchors nach sich gezogen hat. Früher konnte man sich mit ca. 16 Violinen, 6 Bratschen, ebenso Violoncellen und 3—4 Kontrabässen begnügen; heutzutage weist ein gutes Sinfonie- oder Opernorchester im Durchschnitt folgende Besetzung auf:

16 erste Violinen
14 zweite Violinen
10 Bratschen
8 (10) Violoncelle
6 (8) Kontrabässe; dazu:
2 große Flöten
1 kleine Flöte
2 Hoboen
1 englisches Horn
2 Klarinetten
1 Baßklarinette
2 (3) Fagotte
1 Kontrafagott
4 Hörner
2 (3) Trompeten
3 Posaunen
1 Baßtuba
2 Harfen
2 Paar Pauken

große Trommel, Becken, Triangel ꝛc. Eine solche oder noch stärkere Besetzung der Streichinstrumente hält nicht nur dem Bläserchor das Gleichgewicht, sondern veredelt zugleich den Klang des ganzen Orchesters.

Digitized by Google

Es giebt auch nichts Schöneres, als ein von Vielen gespieltes Piano, und die Erfahrung lehrt, daß die erzeugten Einklänge, erst wenn sie über eine gewisse Anzahl hinaus vervielfältigt werden, ihren vollen Wert erlangen. Ein im Streichquartett schwach besetztes Orchester klingt daher nicht weniger laut, sondern weniger vornehm.

392. **Aufstellung.** Fast nicht minder als die Zusammensetzung ist die Aufstellung eines Orchesters für seine Wirkung von Wichtigeit, sowohl was die Stellung des Ganzen im Raume als die der einzelnen Faktoren untereinander betrifft. Für sinfonische Aufführungen im Konzertsaal hat sich sehr bald die noch heute übliche staffelförmige Anordnung eingebürgert, bei der die Musiker auf Tritten reihenweis übereinander sitzen. Ein lamphitheatralisch aufgebautes, hözernes Podium, das zugleich den besten Resonanzboden abgiebt, erweist sich für die Klangentwicklung am günstigsten. In den Opernhäusern begnügte man sich nur zu lange, die Musiker in einem abgeteilten Raum vor der Bühne in gleicher Höhe des Parketts unterzubringen. Bekanntlich waren es die reformatorischen Bestrebungen Richard Wagners, die diese namentlich für die Sänger nachteilige Sitte erfolgreich bekämpft haben. Durch Vertiefung des Orchesterrames erreichte Wagner auch in der Oper eine amphitheatralische Aufstellung, die den einzelnen Instrumentengattungen je nach der Tragfähigkeit ihres Tones eine gedecktere oder freiere Position anweist; eine zwischen den Hörern und den Spielern sinnvoll errichtete Schallwand diente ihm dazu, die gewünschte Abdämpfung und zugleich eine wundervolle Ausgleichung und Vermischung der Tonwellen herbeizuführen. Dieses Ideal eines Opernorchesterraumes, wie es bisher einzig im Bayreuther Festspielhause verwirklicht ist, hat allerdings einen großen Instrumentalkörper zur Voraussetzung, und für schwächer besetzte Orchester, zumal bei den zarter und durchsichtiger instrumentierten Werken der klassischen und der Spieloper, wird ein amphitheatralisch angelegter Raum ohne Schallwand, wie ihn unsere besseren Opernhäuser jetzt besitzen, das richtige bleiben. Ganz zu verwerfen sind die aus Mißverstand der Wagnerschen Ideen gleichmäßig tief gelegten Orchester mancher neueren Theater, weil in ihnen die Bläser lärmend, die Streicher dumpf und gedrückt und für den Sänger undeutlich erklingen. Für die Anordnung innerhalb des Raumes dient das Dirigentenpult als Mittelpunkt. Früher an der Rampe der Bühne, wurde es mit der zunehmenden Wichtigkeit der begleitenden Instrumentisten, denen ihr Anführer nicht gut mehr den Rücken zuwenden konnte, mehr in die Mitte gerückt, bis es neuerdings dicht an der Scheidewand des Zuschauerraumes seinen Platz gefunden hat. Im Halbkreis um dieses Pult findet regelmäßig das Streichquartett seine Aufstellung, und zwar zur Linken die ersten Violinen, zur Rechten die zweiten Violinen und gewöhnlich auch die Bratschen, vorn in der Mitte die Violoncelle, dahinter (also in der Nähe des Souffleurkastens) die Kontrabässe, die häufig auch geteilt in den beiden Ecken des Orchesterraumes untergebracht werden. Anschließend an den Streicherchor sitzen gewöhnlich linker Hand die Holzbläser und hinter ihnen die Hörner, rechts die Trompeten, Posaunen und das Schlagzeug. Im Konzertsaal ist die Aufstellung im großen und ganzen dieselbe; da aber

Digitized by Google

hier das terrassenförmige Podium nicht durch Vertiefung, sondern durch Erhöhung gewonnen wird, so tritt die umgekehrte Ordnung ein: die Violinen sitzen zu unterst, über ihnen die Holzbläser, das Blech zu oberst. Da außerdem das Konzertorchester eine geschlossenere Form annehmen kann als das über die Breite der Bühne verteilte Theaterorchester, so ist seine Klangentfaltung nicht nur freier, sondern auch einheitlicher und diese Art der Aufstellung in jedem Falle vorzuziehen.

393. **Leitung.** Wir kommen zu dem dritten Punkt, der Orchesterleitung, die in den Händen des „Kapellmeisters" liegt. Die Thätigkeit des Kapellmeisters ist eine zweifache: eine vorwiegend pädagogische in den Proben, eine rein künstlerische in den Aufführungen. Der Dirigent muß sowohl die Gabe besitzen, seine Auffassung andern zu übermitteln, wie die Geistesgegenwart, das Gewollte im gegebenen Moment mit suggestiver Kraft zum Ausdruck zu bringen. Früher gehörte der Dirigent stets zu den Mitwirkenden. In Italien war es bei Konzert- und Opernaufführungen der Maestro am Clavicembalo (gewöhnlich der Komponist des Werkes), der nicht nur die Recitative begleitete, sondern auch durch Ausführung des Generalbasses Sänger und Instrumentalisten im Takte zusammenhielt. In England war der Primgeiger der Anführer (leader) des Orchesters. In Deutschland finden wir im 18. Jahrhundert beide Direktionsarten verbreitet; so leitete Joseph Haydn bald vom Violinpult, bald vom Klavier aus die Aufführung seiner Werke. Unser Dirigentenstock stammt aus Frankreich und diente ursprünglich dazu, den Takt hörbar anzugeben. Lully verwendete einen langen, gewichtigen Stab, mit dem er durch lautes Aufstoßen auf die Erde die guten Taktteile markierte. Es ist interessant zu verfolgen, wie dieser Stab in den Händen der Dirigenten immer kleiner und leichter wurde. Spontini bediente sich noch eines stattlichen Marschallstabes, den er in der Mitte umfaßt hielt; heutzutage sind wir bei einem dünnen Stäbchen angelangt, das nur noch den Zweck hat, die Bewegungen der Hand auf weitere Entfernungen kenntlich zu machen. Die Kompliziertheit des modernen Orchesterapparates hat die Teilnahme des Dirigenten an der Ausführung unmöglich gemacht; aber auch das Aufklopfen des Taktes widerstrebt unserem Gefühl. An Stelle dessen ist die Zeichensprache, das Gebärdenspiel getreten. Carl Maria von Weber, der erste moderne Musiker, der an der Schwelle des Jahrhunderts in jeder Richtung seiner künstlerischen Bethätigung die Anregung zu der für unsere Zeit charakteristischen Entwickelung der Tonkunst gegeben hat, war auch der erste, der den Dirigentenstab im modernen Sinne gehandhabt hat. Seine Kapellmeisterwirksamkeit wurde vorbildlich für Richard Wagner, der seinerseits durch sein Beispiel wie durch seinen Einfluß auf Liszt und Bülow eine neue Dirigentenschule gegründet hat. Die Kunst des Dirigierens, wie wir sie heute kennen, ist unter allen musikalischen Disziplinen die zuletzt zur Blüte gelangte. Dem Dirigenten ist mit der Verantwortlichkeit für die Darlegung des geistigen Gehaltes einer Komposition zugleich eine bisher ungekannte Freiheit seiner individuellen Anschauungen eingeräumt. Daß die Auswüchse eines auf diesem Gebiete zu Tage tretenden Virtuosentums ihre Gefahren haben, wird niemand leugnen wollen; dennoch ist das Interesse für den Kapell-

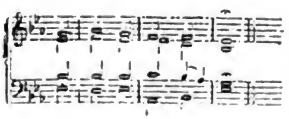
Digitized by Google

meisterberuf und die Erkenntnis seiner Wichtigkeit freudig zu begrüßen, weil dadurch das Verständnis für eine feinere Ausarbeitung, überhaupt die intellektuelle Seite des Kunstgenusses nur gefördert werden kann. Der Dirigent, nicht als Taktschläger, sondern als Interpret des Komponisten aufgefaßt, verlangt eine künstlerische Persönlichkeit, einen bedeutenden und vielseitig gebildeten Musiker. Die Technik des Dirigierens ist, wie jede Technik, nur in der Praxis erlernbar; weniger als irgend wo können hier theoretische Unterweisungen fruchten. Ueber gewisse Bewegungsformen bei den verschiedenen Taktarten ist man allerdings ziemlich allgemein übereingekommen. Die Figuren, die der Dirigierende in die Luft zeichnet, haben wir in Nro. 227 graphisch dargestellt. Das sind indessen nur Typen, an die sich jeder Dirigent nur mehr oder weniger gebunden hält. Die Hauptsache, die den Vortrag des Musikstückes regelt, bleiben die Gebärden beider Arme, das Mienenspiel, der Ausdruck des Auges, ja die Haltung und Bewegung des ganzen Körpers. Wie weit ein Dirigent darin gehen darf, ist Sache des Geschmacks und des Temperaments, und die Ansicht darüber meist geteilt. In der älteren Schule hieß es: der beste Kapellmeister ist der, den man gar nicht merkt. Die Vertreter der jüngeren Richtung wollen wiederum auf das Dirigentenpathos, dessen Einfluß auf Hörer wie Spieler nicht zu leugnen ist, nicht verzichten: der Dirigent glaubt nicht der einzige im Saale sein zu müssen, der seinem Empfinden Zwang auferlegt.

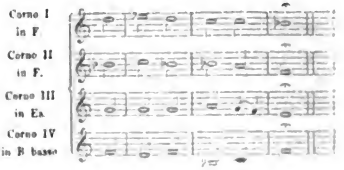
394. Partitur. Es erübrigt noch, ein Wort über die Orchesterpartitur (partizione, partition, score) zu sagen. Bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestand die Niederschrift musikalischer Werke nur in einzelnen Sing- und Instrumentalstimmen. Für die Organisten und Lauteniſten wurde es zuerst notwendig, die Stimmen polyphoner Sätze in übersichtlicher Zusammenstellung taktweise übereinander zu schreiben. Eine solche Aufzeichnung hieß spartito (von spatrire, verteilen). Für Orchester finden wir eigentliche Partituren erst viel später. Noch bei Bach und Händel sind die Instrumente oft nur in den Singstimmen, mit denen sie unisono gehen, angemerkt. Die Anordnung der verschiedenen Instrumentengruppen in der Orchesterpartitur hat vielfach geschwankt. Manche Meister, wie z. B. Spontini, schrieben die Instrumente, ohne Rücksicht auf ihre Gattung, ihrer Tonlage nach wie die Singstimmen untereinander. Zu Mozarts und Beethovens Zeit stellte man die Trompeten, Pauken und Hörner an die Spitze, ließ dann die Holzbläser und dann das Streichquartett folgen. Andere, wie Gluck und unter den neueren Meyerbeer, begannen mit den Violinen und Bratschen. Wir sind jetzt an folgende Anordnung gewöhnt: Der Chor der Holzbläser wird zu oberst geschrieben, ihm folgt der Chor der Hörner, dann die übrigen Messinginstrumente, denen sich die Schlagwerkzeuge anreihen, während das Streichquartett die Grundlage bildet. Innerhalb jedes Chores wird die Reihenfolge durch die höhere oder tiefere Tonlage des einzelnen Instrumentes bestimmt, also: Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Kornette, Trompeten, Posaunen, Tuba, Pauken ꝛc., 1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelle, Kontrabässe. Treten Singstimmen (Chor und Soli) hinzu, so kommen sie unter die Bratschen und über die Baßstimme (Violoncelle

Digitized by Google

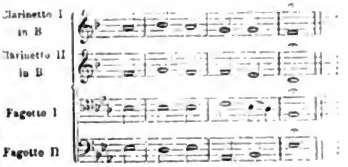
und Kontrabässe) zu stehen, die in jedem Fall die Grundlage bleibt. Die Fertigkeit des Partiturlesens ist im Hinblick auf die transponierenden Instrumente (s. d.) eine besondere Kunst, die, wie die Fertigkeit des Partiturschreibens zu den Erfordernissen des Kapellmeisterberufs gehört. Wird von seiten des Partiturspielers der Uebertragung aufs Klavier eine bestimmte, schriftlich fixierte Fassung gegeben, so entsteht der Klavierauszug, (französisch: partition pour piano), dessen Wert von der Geschicklichkeit abhängt, mit der alles Wesentliche des musikalischen Gedankens beibehalten ist. Den umgekehrten Weg wie der Bearbeiter einer Partitur schlägt der Instrumentierende ein. Die Lehre von der Instrumentation bildet einen wesentlichen Teil der Kompositionslehre. Die Kunst zu Orchestrieren ist bekanntlich die Hauptstärke nicht weniger moderner Komponisten. Von den verdienstvollsten und verbreitetsten Lehrbüchern auf diesem Gebiete seien hier genannt: H. Berlioz, „Traité d'instrumentation" (mit 2 Supplementen) und Richard Hofmanns „Praktische Instrumentationslehre". Um aber dem Leser eine Anschauung von dem Wesen der Orchesterpartitur zu geben, finde ein kleines Beispiel hier seine Stelle. Die Takte:



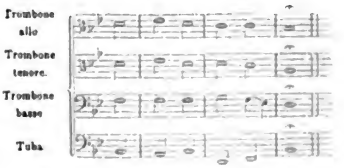
würden für 4 Hörner gesetzt etwa so notiert werden können:



Für zwei Klarinetten und zwei Fagotte würden sie sich folgendermaßen ausnehmen:



Für drei Posaunen und Tuba gesetzt und nach B-dur transponiert, gewännen sie dieses Ansehen:



Den Beschluß möge das Fragment einer Beethovenschen Partitur bilden, dem wir ein Beispiel seiner Handschrift beifügen.

(Siehe nächste Seite.)

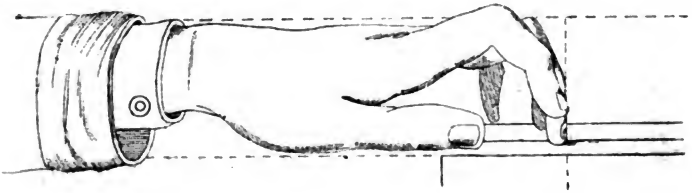
Digitized by Google

Die Noten und Handschrift Beethovens. Chor aus der IX. Symphonie: „Freude, schöner Götterfunken" (s. Nro. 894).

Klavierlehre.

395. Die Anfänge. Der angehende Pianist beginne sein Studium mit bloßen Anschlagsübungen. Dabei ist der vollkommene richtige Sitz von großer Wichtigkeit. Der vollkommen feststehende Stuhl darf kein Schwanken irgend welcher Art zulassen und darf daher kein weichgepolsteter sein, ebensowenig ein sogenannter Drehstuhl, dessen Schraube sehr bald lose wird und alsdann einen wackeligen Sitz abgiebt. Ein gewöhnlicher Rohrstuhl wird daher in den meisten Fällen genügen, da man ihn leicht durch Auflegen von Pappen genügend erhöhen kann, falls dies erforderlich sein sollte. Ist aber ein solcher Stuhl zu hoch, so läßt sich dem Uebelstande freilich nicht abhelfen und man muß alsdann einen Klavierstuhl anschaffen, welcher mittelst Kurbel, oder durch eine andere Mechanik beliebig hoch oder niedrig zu stellen ist. Der Stuhl stehe mitten vor der Klaviatur und sei so hoch, daß, wenn man den gestreckten Daumen mit der Seitenfläche im rechten Winkel auf die Taste setzt, der Ellbogen ein wenig tiefer liegt als die Klaviatur. Ein zu hoher Sitz ist ängstlich zu vermeiden, während ein etwas tieferer Sitz keine Nachteile mit sich bringt, von vielen sogar gefordert wird. Das Zuviel ist aber auch in dieser Hinsicht zu vermeiden. Man sitze weder zu nahe noch zu fern vor der Klaviatur und stelle beide Füße fest vor die Pedale, die Oberarme hängen nicht vollkommen senkrecht, sondern werden etwas vorgeschoben.

396. Die Fingerübungen. Stellt man nun die Finger derart auf die Tastatur, daß die Seitenfläche des Daumens mit den Tasten parallel läuft, während die Vordergelenke der übrigen Finger nahezu senkrecht auf die Tasten fallen, so soll die obere Handfläche bis zum Handgelenk und weiter bis zum Armgelenk eine horizontale Linie bilden. Die Ellbogen dürfen weder an den Körper gelegt, noch nach außen gewendet werden. Die Haltung des Oberkörpers sei eine ungezwungene, man lehne sich nicht zu weit zurück, noch beuge man sich vor, das letztere schadet nicht nur dem Spiele, sondern ist auch nachteilig für die Atmungsorgane. Ist somit die Haltung des Oberkörpers, der Arme, Hände und Finger reguliert, so beginne man mit den Anschlagsübungen. Man übt zunächst den Fingeranschlag bei vollständiger Ruhe des Armes und der Hand. Die hier folgende Zeichnung giebt ein Bild von der Handhaltung, wie sie beim Fingeranschlag die richtige ist.



Digitized by Google

Beethovens Werke. Serie 1. № 5.

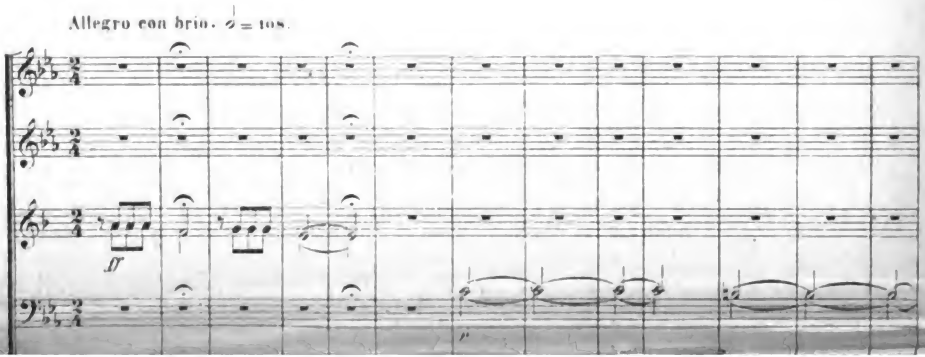
FÜNFTE SYMPHONIE

von

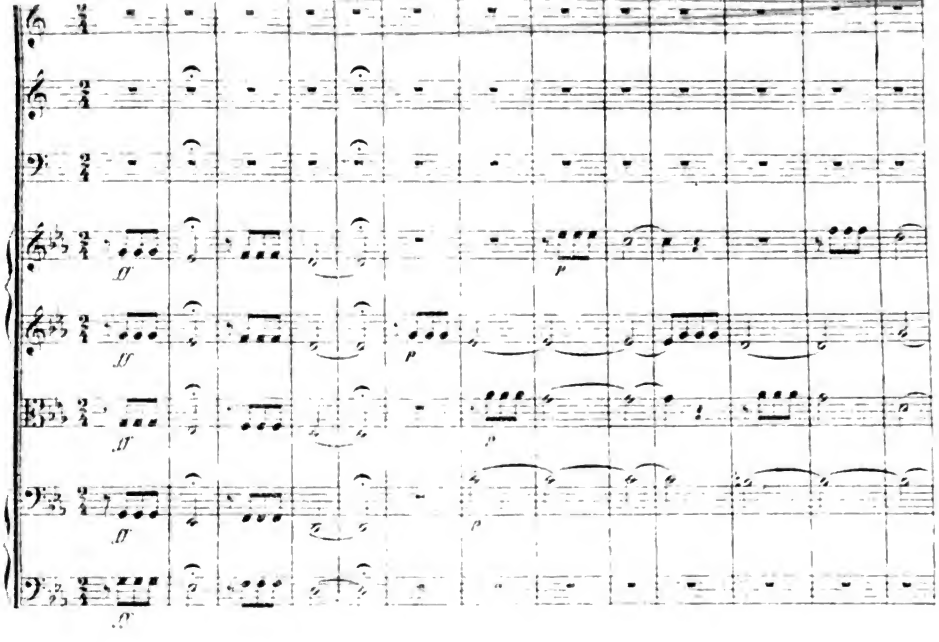
L. VAN BEETHOVEN.

Dem Fürsten von Lobkowitz und dem Grafen Rasoumoffsky gewidmet.

Op. 67.



Beispiel einer Partitur: Die erste Seite


Corni in Es.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Man sieht, daß der Handrücken nicht schief nach der Seite neigt, daß die Knöchel weder hervorstehen noch eingedrückt sind, und daß das Handgelenk in gleicher Höhe mit den Fingerknöcheln steht.

Man stelle die fünf Finger lose auf die Tasten ohne sie niederzudrücken (den Daumen der rechten Hand auf das zweigestrichene c die linke Hand auf das kleine c) und habe den Finger möglichst hoch im Fingerknöchel ohne den betreffenden Finger zu strecken oder einzubiegen und lasse ihn sodann die Taste niederdrücken; der Anschlag sei möglichst kräftig. (Selbstverständlich macht man diese Uebungen zunächst mit jeder Hand einzeln.) Der vierte Finger wird immer am meisten Mühe machen, da er vom dritten Finger abhängig ist. Alle diese Anschlagsübungen mache man ohne Noten, um mit dem Auge stets die richtige Haltung der Hand und Finger kontrollieren zu können. Vor allem achte man darauf, daß die Kuppe des Fingers stets auf der Stelle der Taste bleibe, wo sie zuerst berührt ward, nicht aber auf der Taste herumgleite, ebenso wenig darf das Vordergelenk einknicken.

397. Das Legatospiel. Ist auf diese Weise der einzelne Finger genügend geübt, so geht man zum Studium des Legato-Anschlags über, indem man zunächst zwei nebeneinander liegende Tasten abwechselnd anschlägt, und zwar so, daß der eine Finger sich genau in demselben Augenblicke hebt, da der andere niederfällt. Hat man solcherweise folgende Uebungen in Sekunden:

$\overset{\frown}{12}$. $\overset{\frown}{32}$. $\overset{\frown}{21}$. $\overset{\frown}{23}$. $\overset{\frown}{34}$. $\overset{\frown}{54}$ $\overset{\frown}{43}$. $\overset{\frown}{45}$.
c d e d d c d e e f g f f e f g

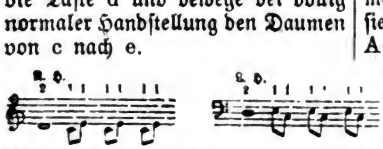
gemacht, so geht man zu Terzen $\overset{\frown}{13}$ c e u. s. w. Quarten: $\overset{\frown}{14}$ c f und Quinten: $\overset{\frown}{15}$ c g über, in analoger Weise, wie dies bei den Sekundenübungen gezeigt worden. Alsdann folgen in gleich ausführlicher Weise die Uebungen für drei, vier und fünf Finger. Erst nachdem jede Hand allein geübt worden ist, geht man zum gleichzeitigen Ueben beider Hände über, doch begnüge man sich nicht damit, die Uebungen in gerader Bewegung (d. h. in jeder Hand von c bis g) sondern auch in der Gegenbewegung: (Rechte Hand von c—g / Linke Hand von g—c) zu üben. Nachdem die Uebungen zunächst nur auf den Untertasten gemacht worden, übt man sie jetzt auch in anderen Dur-Tonarten, also in D-dur (mit einer Obertaste) E-dur (mit zwei Obertasten), H-dur (mit drei), Fis-dur und Des-dur (mit vier Obertasten). Es ist ratsam, diese Uebungen an der Hand einer systematischen geordneten Sammlung technischer Studien zu machen, deren es ja so viele empfehlenswerte giebt. Eine ganz vorzügliche ist die „Klaviertechnik von Bruno Zwintscher". Aber auch L. Plaidy's Technische Studien sind zu empfehlen und noch manche andere Sammlungen.

398. Tägliche Uebungen. Ein Haupterfordernis, um eine gute Technik zu erlangen, ist, daß alle technischen Studien täglich und regelmäßig gemacht werden, jede einzelne stetig und andauernd, aber niemals bis zur Uebermüdung. Und nicht allein das Auge soll die Haltung und Bewegung der Hände und Finger kontrollieren, sondern mehr noch muß das Ohr stets prüfen, ob der Klang, den man den Saiten

Digitized by Google

entlockt, ein voller und runder ist, ob die Bindung eine tadellose ist, u. s. w. So wenig ein künstlerisches Spiel ohne eine entsprechend ausgebildete Technik denkbar ist, ebenso wenig kann das Spiel eines bloßen Technikers befriedigen, wenn man musikalisches Verständnis und Empfinden vermißt. Der einsichtige Lehrer wird demgemäß neben den rein technischen Studien auch entsprechendes Uebungsmaterial anderer Art anwenden und wird auch Einblicke ins Theoretische (Allgemeine Musiklehre ꝛc.) thun lassen. Dies ist selbstverständlich in allen Phasen des Studiums zu beobachten.

399. **Tonleiterspiel.** Nachdem der Legatoanschlag im Umfang von fünf Tönen bei stillstehender Hand geübt worden ist, geht man zum Tonleiterspiel über. Von besonderer Wichtigkeit ist es, daß das Untersetzen des Daumens sorgfältig geübt wird, weil ohne einen vollendet guten Untersatz des Daumens ein glattes Tonleiterspiel unmöglich ist. Man wird daher zunächst bloße Untersatz-Uebungen zu machen haben. Man stelle den zweiten Finger auf die Taste d und bewege bei völlig normaler Handstellung den Daumen von c nach e.



Schon bei der nächsten Uebung, wenn man den dritten Finger auf e stellt und den Daumen von c nach f bewegt, wird man die vollkommen normale Handhaltung aufgeben und die Hand etwas einwärts halten müssen. Und diese Handhaltung ist bei allem Tonleiterspiel unerläßlich. Die Tonleiter von C-dur ist nach technischer Seite hin die allerschwierigste, weil der Untersatz des Daumens in dieser Lage viel schwerer ist, als wenn der dritte oder vierte Finger vorher auf einer Obertaste war. Man übe also zunächst D-dur (mit zwei Untersätzen nach der Obertaste), dann G-dur oder F-dur (mit einem Untersatz nach der Obertaste) und dann erst C-dur. Man übt natürlich die Tonleitern sämtlicher Dur- und Moll-Tonarten und zwar, wie alle technischen Uebungen, zunächst langsam und kräftig und erst nach und nach schneller; mit dem schnelleren Tempo mäßige man die Kraft, wie es denn überhaupt zu empfehlen ist, daß man die Tonleitern piano und selbst pianissimo übe, weil man alsdann die etwaige Ungleichheit beim Anschlage des Daumens gegenüber den andern Fingern weit besser hört, als beim starken Spiele. Das Uebersetzen des zweiten, dritten oder vierten Fingers über den Daumen (ein Uebersetzen des fünften Fingers kommt kaum je in Frage) ist unendlich viel leichter als das Untersetzen und wird sehr selten besondere Studien verlangen. Die Moll-Tonleitern werden gemeiniglich in doppelter Weise geübt, erstens, indem man im Hinaufgehen die sechste und siebente Stufe erhöht (z. B. in A-moll: a h c d e **fis gis** a) und im Hinuntergehen wieder erniedrigt (a g f e d c h a), zweitens, indem man die kleine Sexte und große Septime sowohl im Hinauf- wie im Hinabgehen anwendet. Für Ausbildung der Technik ist die letztere Mollskala, die sogenannte „harmonische", von keiner Bedeutung.

400. **Das Staccatospiel.** Nachdem das Legatospiel ausreichend geübt worden ist, studiere man nun auch das Staccatospiel, welches darin besteht, daß man den Finger sofort nach dem Anschlage wieder hebt. Man kann es bei stillstehendem Handgelenke mit alleinigem

Digitized by Google

Fingeranschlag üben, doch wird es in der Praxis immer mit losem Handgelenke gespielt, da es unmöglich ist, nur zwei Töne gleichzeitig bei stillstehendem Handgelenke anzuschlagen, geschweige denn ganze Akkorde.

401. Die chromatische Tonleiter und Akkorde. Dem diatonischen Tonleiterspiel folgen die chromatische Tonleiter und die Akkordübungen, zunächst Arpeggien in allen Dur- und Moll-Dreiklängen mit ihren Versetzungen, alsdann verminderte und endlich kleine Septimen-Akkorde mit deren Versetzungen. Wer den bisherigen Studiengang gewissenhaft durchgemacht hat, wird sich schon eine Technik erworben haben, welche ihn befähigt, Werke mittlerer Schwierigkeit korrekt auszuführen.

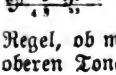
402. Der Virtuose. Wer sich zum Virtuosen ausbilden will, hat dann allerdings immer noch einen weiten Weg durchzumachen, denn es müssen Triller, Doppelgriffe, Oktaven u. s. w. geübt werden, aber selbst dem Liebhaber sei es ernstlich angeraten, die bis dahin erläuterten technischen Studien gewissenhaft zu betreiben, will er anders an seinem eigenen Spiele Freude haben.

403. Vom Blattlesen. Sicherlich ist für den Dilettanten ein gutes ‚Vomblattlesen' (prima vista-Spiel) die Quelle edelster Unterhaltung, denn es ermöglicht ihm u. a. die Meisterwerke unserer Heroen durch gute Bearbeitungen kennen zu lernen, aber der Genuß daran wird wesentlich getrübt, wenn die Finger bei jeder Skala stolpern, oder wenn die linke Hand bei jeder selbständigen Figur in Verlegenheit gerät und den Dienst versagt. Also versäume man nicht, mindestens die ersten Phasen der Finger-Erziehung mittelst technischer Studien gewissenhaft durchzumachen! Das gute Vomblattspielen wird wesentlich erleichtert durch Kenntnis der Akkord- und Harmonielehre, denn wer diese besitzt, braucht in sehr vielen Fällen nicht jede einzelne Note zu lesen, sondern er übersieht häufig eine ganze Reihe von Noten gleichzeitig, ebenso wie wir beim Lesen in einer uns bekannten Sprache ein ganzes Wort übersehen, ohne erst jeden einzelnen Buchstaben geprüft zu haben, während man dagegen bei fremdländischen Eigennamen häufig jeden einzelnen Buchstaben lesen muß. Gar mancher hält das Studium der Harmonie für schwer und trocken und verzichtet aus dem Grunde darauf. Aber so ganz grau ist diese Theorie doch nicht; wenn man lernt Dur- und Moll-Dreiklänge zu bilden, dissonierende Akkorde aufzulösen u. s. w., so wird einem der Wohlklang der Harmonien, die Verwirklichung dessen, was im Innern des musikalischen Menschen unbewußt lebt, Freude bereiten; und unmittelbar neben der grauen Theorie steht des Tonlebens goldener Baum. Der Kunstjünger kann selbstverständlich ohne gründliche Kenntnis der Harmonie zu nichts Rechtem kommen, er muß sogar — und vor allem der Klavierspieler — einen Einblick in die Formenlehre und die Kunst der thematischen Arbeit gethan haben, denn wie kann der Spieler dem Hörer zum Verständnis bringen, was er selber nicht vollkommen versteht! Ein weiteres Erfordernis, welches beim Vomblattspielen sehr in Frage kommt, ist das Vermögen, die Noten ihrem *Werte* nach rasch übersehen zu können: d. i. das richtige „im Takte spielen". Daher thut selbst derjenige, dem der Sinn für Rhythmus innewohnt, wohl daran, beim Blattspiel zu zählen, so lange bis er dieses Hilfsmittels

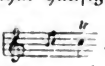
Digitized by Google

ganz entraten kann. Schließlich sei noch erwähnt, daß man, um das prima vista-Spiel zu üben, stets solche Sachen wählen muß, deren Ueberwindung nach *technischer* Seite hin dem Spieler keine Schwierigkeiten bietet.

404. Der Triller. Der zukünftige Virtuose muß außer dem einfachen Triller den Terzen-Triller üben, die Tonleitern in Terzen und Sexten, das jeu perlé ꝛc. ꝛc., während all dies dem Dilettanten erlassen werden kann; dagegen ist ein guter einfacher Triller, eine einsichtige Behandlung der Verzierungen, ein richtiger Pedalgebrauch und noch manches andere auch dem Dilettanten unentbehrlich. Den Triller übe man zunächst auf zwei nebeneinander liegenden Untertasten mit folgenden Fingern 1 u. 2, 2 u. 3, 3 u. 4, 4 u. 5 anfangs langsam und kräftig, allmählich schneller und weniger kräftig; vor allem achte man darauf, daß der Triller stets gleichmäßig schnell, nie unegal sei. Ein gleichmäßiger nicht schneller Triller wirkt besser, selbst glänzender, als ein schnellerer, bei dem sich die Bewegung ruckweise verändert. Ferner hüte man sich, den Triller durch ein Schaukeln der Hand hervorzubringen. Am leichtesten trillert man mit dem zweiten und dritten Finger, auch der Triller mit dem Daumen und zweiten Finger bietet wenig Schwierigkeiten, doch fehlt bei diesem Fingersatze der Finger für den Nachschlag. Der Triller mit dem dritten und vierten Finger muß geübt werden, weil der Nachschlag oft eine Obertaste erfordert, die man



häufig nicht mit dem Daumen nehmen darf. Eine allgemein gültige Regel, ob man den Triller mit dem oberen Tone oder mit dem Haupttone zu beginnen habe, läßt sich nicht aufstellen, weil in jedem Falle der Ausnahmen gar viele sind. Bülow schreibt einmal, daß der Triller *ausnahmslos* mit dem oberen Tone anzufangen habe; wenn man auch gegen diese Behauptung kräftig opponieren muß, so kann man andrerseits anerkennen, daß der Beginn mit dem Haupttone eine Ausnahme sei. Unter anderen verlangt Chopin den Triller von oben, und notiert es besonders mit kleinen Noten, wenn er eine Ausnahme verlangt; man findet bei ihm häufig folgende Notierung



, welche folgende Ausführung verlangt:

während diese

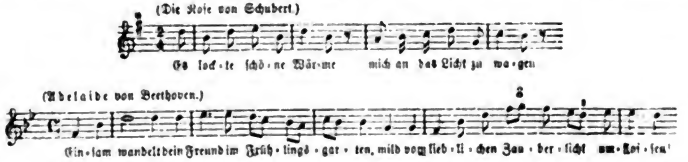
vollkommen unstatthaft und geschmacklos wäre.

405. Die Verzierungen. Das Kapitel der Verzierungen ist überhaupt ein weitläufiges und heikles und der Unerfahrene wird in zweifelhaften Fällen immer den Rat eines Kundigen einholen müssen. Eine sehr gründliche Belehrung über alle Verzierungen findet man in dem Werke: „Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik von Ludwig Klee." (Leipzig bei Breitkopf & Härtel.) Beherzigungswerte Winke über einige der gebräuchlichsten Verzierungen, Vorschläge, Doppelschläge, Pralltriller findet man auch in Carl Reineckes Buch: „Die Beethoven'schen Klaviersonaten" (siehe Seite 9, 20, 21, 23, 36, 39 u. s. w.).

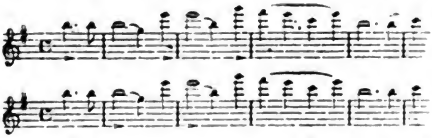
406. Der Rhythmus. Hat man nunmehr das Rüstzeug erworben, welches zunächst nötig war, um den korrekten Vortrag eines Musikstückes zu ermöglichen, so ist allerdings schon recht viel erreicht, aber ein korrekter Vortrag ist noch längst kein schöner, er-

Digitized by Google

greifender, fesselnder. Ein solcher läßt sich allerdings überhaupt nicht lehren, wenn dem Spieler ein starkes Empfinden für die Ausdrucksmittel in der Musik nicht inne wohnt, aber Ratschläge, um sich einen möglichst verständnisvollen und gesunden Vortrag anzueignen, lassen sich immerhin geben. Vor allem ist dazu erforderlich ein guter Rhythmus. So lange man einen Ton in immer gleicher Stärke und gleichem Zeitmaße anschlägt, ist kein Rhythmus erkennbar, sobald aber der erste von zwei oder von drei Tönen regelmäßig betont wird, gewinnt man den Eindruck von zwei- oder dreiteiligem Takt. Solange es dem Spieler nicht zur zweiten Natur geworden ist, den guten Taktteil vor dem schlechten durch entsprechende Betonung auszuzeichnen, so lange wird sein Spiel der Sprache des Taubstummen gleichen, der nicht Morgen, sondern Morgen, also einen Spondäus statt eines Trochäus spricht. Der Spieler ahme den Sänger nach, welcher schon durch die Textesworte auf die richtige Betonung hingewiesen wird. Kein Sänger wird z. B. die folgenden Melodien falsch betonen



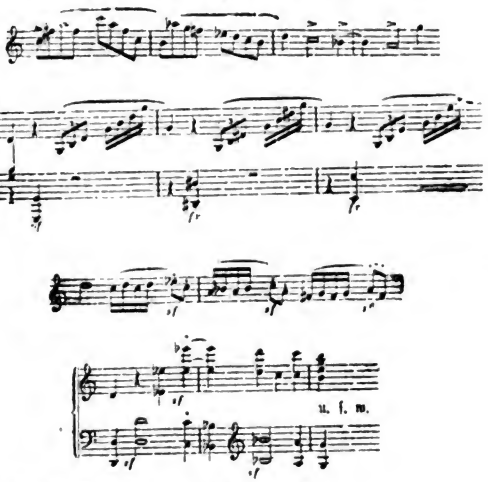
und ist also garnicht zu bezweifeln, daß die beinahe gleichlautenden Vorspiele zu diesen Liedern ebenso betont werden müssen. Wie oft aber wird dagegen gefehlt! Wie oft wird ein Auftakt betont, ein gutes Taktteil fallen gelassen! Hört man doch von manchem Violin-Virtuosen den Anfang des Mendelssohn'schen Violinkonzertes folgendermaßen vortragen:



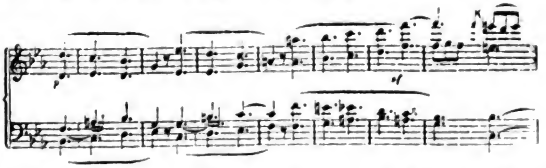
Aller gesunder Vortrag und jede wahre richtige Phrasierung beruht darauf, daß der Spieler spiele wie der Sänger singen würde. Es giebt jetzt eine Menge ungemein fleißig hergestellter Phrasierungs-Ausgaben von Klavierwerken (desgleichen ganze Bücher über Phrasierungskunst), aber nicht eine einzige Phrasierungs-Ausgabe von Gesangswerken. Geht daraus nicht hervor, daß sie für den Sänger überflüssig sind? mithin auch für den Spieler überflüssig wären, wenn er die Gesetze beobachtete, die der Sänger unwillkürlich, oft unwissentlich, befolgt? Mozart, Liszt, Chopin, Rubinstein, Spohr, Clara Schumann und viele andere haben schön vorzutragen gewußt, längst bevor man viel von Phrasierung sprach, weil sie das richtige Empfinden für den rhythmischen Accent besaßen. Aber freilich besaßen sie auch Empfindung für den deklamatorischen Accent und für den

Digitized by Google

Accent, den ein musikalischer Gedanke infolge seiner Struktur ausnahmsweise verlangen kann. Dahin gehören u. a. alle Synkopen, bei denen die Betonung gerade des schlechten Taktteils Gesetz ist. Allerdings — und das sei den minder fein empfindenden Naturen ein Trost — werden derartige außergewöhnliche Betonungen von den Komponisten nur selten verlangt, ohne dies mittelst > oder sf besonders zu bezeichnen, aber hie und da verläßt er sich doch ganz und gar auf das richtige Gefühl des Vortragenden. Während Beethoven z. B. im ersten Satze der Sonate op. 2 Nr. 3 an zahlreichen Stellen den Accent auf dem schlechten Taktteil jedesmal notiert hat:



lesen wir in dessen Sonate op. 7 folgendes:



obgleich zweifellos dem ersten d der Melodie und zwei Takte später dem es ein wenn auch zarter Accent gegeben werden muß. Folgende

Betonung

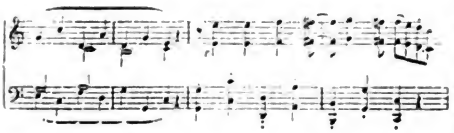
würde nicht die richtige sein. Es ist in diesem Falle die melodische Linie, welche sich vom höheren Tone zum tieferen senkt, welche jenen Vortrag verlangt, wogegen wenige Takte später die Melodie in dem F ihren Höhepunkt findet und demgemäß auch vom Komponisten mit einem sforzato versehen ward.

407. Die Vortragszeichen. Zum schönen Vortrag gehört ferner, daß man die Vortragszeichen stets aufs

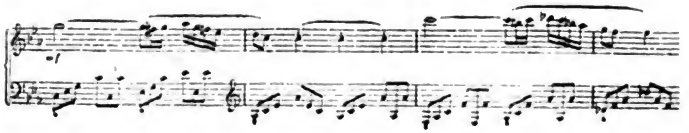
Digitized by Google

gewissenhafteste befolgt, daß man die feinen Unterschiede zwischen fortissimo, forte, mezza forte, piano und pianissimo aufs subtilste beobachtet, daß man, wenn ein crescendo verlangt wird, nicht sofort, sondern allmählich stärker wird, umgekehrt beim decrescendo erst nach und nach in den zunächst verlangten Stärkegrad herabsinkt. Befolgt man all dies, so wird man immerhin einen annähernd schönen Vortrag erzielen können.

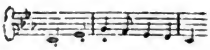
408. Die thematische Arbeit. Ferner aber ist es sehr wünschenswert, daß man einen Begriff von der thematischen Arbeit in einem komplizierteren Tonstücke habe, daß man also erkennt, wenn eine anscheinend untergeordnete Stimme plötzlich größere Bedeutung gewinnt. In folgendem Beispiele aus der schon erwähnten C-dur-Sonate op. 2 von Beethoven:



ahmt der Baß vom dritten Takte ab die Oberstimme nach und verlangt demgemäß eine gewisse Betonung. Auch hier hat Beethoven durch die Staccatozeichen eine Andeutung über den Vortrag gegeben, doch ist dies längst nicht immer der Fall. Hier folge ein Beispiel für viele. Im C-moll-Konzerte von Beethoven begegnen wir gleich zu Anfang folgender Stelle:



bei welcher Beethoven durch nichts angedeutet hat, daß die mit einem + bezeichneten Töne noch eine größere Bedeutung haben als die bloßer Baßtöne. Wer jedoch tiefer blickt, erkennt sofort, daß diese Töne aus dem

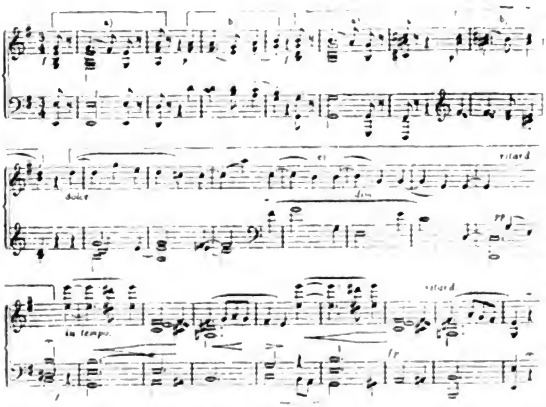
Hauptthema: 

hervorgegangen (was auch durch das erste „Tutti" Takt 9—12 seine Bestätigung findet) und er wird diese Töne durch mäßige Accente und durch etwas längeres Halten hervorheben. Um sich einen Einblick in das Wesen der thematischen Arbeit zu verschaffen, lese man Alfred Richters „Die Lehre von der thematischen Arbeit" (Breitkopf & Härtel), ein interessantes und keineswegs trockenes Buch.

409. Der schöne Vortrag. Nun höre ich sagen: „Ist denn dies alles nicht Sache des musikalischen Verstandes? Wir wollen poetisch schönen Vortrag hören und wo möglich erlernen!" — Beim Schaffen wie beim Reproduzieren eines Kunstwerkes haben poetisches Empfinden und wägender Verstand fast gleich großen Anteil, aber freilich entbehrt man lieber einen Mangel des letzteren als den des ersteren, nur läßt sich leider das poetische Empfinden nicht lehren. Gar manchem, dem für die anderen Künste ein lebhaftes Empfinden innewohnt, ist und bleibt die Musik ein leeres Tongeklingel. Wer aber von Musik sich rühren, erheben oder erheitern lassen kann,

Digitized by Google

der wird auch im stande sein, die Erkenntnis der allerfeinsten Seelenregungen, die der Komponist in seinem Werke offenbart, zu steigern; ohne solche Erkenntnis ist freilich der vollendet schöne, ebenso verständnis- wie poesievolle Vortrag nicht denkbar. An einem einzigen Beispiel, dem Anfange der E-moll-Sonate op. 90 von Beethoven sei dies erläutert:



Der Meister überschreibt den Satz „Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck." Was aber wir empfinden und ausdrücken sollen, hat uns der Meister nur mit seinen Tönen, nicht mit Worten gesagt, weil diese nicht im stande sind, das auszudrücken, was der Tondichter empfand, während andrerseits die Tonkunst nicht vermag, auch nur den einfachsten Begriff, die schlichteste Begebenheit wiederzugeben. Somit gilt es, den Meister zu verstehen; das kann auf verschiedenartigste Weise geschehen. Der eine wird in dem Motiv a den Ausdruck der Entschlossenheit, des Mutes oder des Trotzes, im Motiv b den der Zaghaftigkeit, des Zweifels erkennen, der andere wird in diesen acht Takten den Dialog zwischen einer energischen und einer demütigen Natur erkennen, wieder ein anderer wird dabei Farben-Vorstellungen, etwa die einer harten und einer zarten Farbe haben, und sie alle haben recht, denn sie fühlen, daß in diesen acht Takten mehr als eine bloße, stets um eine Sekunde steigende Wiederholung der ersten zwei Takte zu suchen ist. Wer aber in der mit dolce bezeichneten Periode c nicht wiederum eine andere Stimmung als in Periode b, in der nun folgenden nicht abermals eine ganz andere entdeckt, von dem möchte man mit Fritz Reuter sagen: „De sall dat man bliven laten, ut den ward nicks." Erkennt man aber in der Periode c eine tröstende, beruhigende Stimmung, in der letzten eine mit Größe gepaarte Resignation, so wird man bei der Wiedergabe dieser Tonreihen gewiß nicht fehl gehen, falls es gelingt, diese Stimmungen auch zum Ausdruck zu bringen. Zur Bekräftigung alles dessen, was hier gesagt worden, mögen noch einige goldene Worte aus Schumanns Feder angeführt werden, sie bestätigen das, was hier in drei Abschnitten gesagt worden ist.

„Es ist eine schöne Sache — vollendete Virtuosität, wenn sie das Mittel für Darstellung wahrer Kunstwerke ist."

„Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz." —

„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden." —

Digitized by Google

Gesanglehre.

A. Einleitung.

410. Einleitung. Wie die Vokalmusik zwei an sich selbständige Künste, Poesie und absolute Musik zu einer neuen Einheit verschmilzt, so ist auch die praktische Gesangskunst ihrem Wesen nach eine Mischkunst, die einerseits den ästhetischen Anforderungen der Deklamationskunst, andrerseits den Gesetzen der reproduktiven Musik zu gehorchen hat. Alle wirklich bedeutsamen Unterschiede von „Schulen", die in jahrhundertelanger Entwicklung der Gesangskunst sich geltend gemacht haben, sind in letzter Linie auf das Vorwalten des einen oder des andern dieser beiden die Vokalkunst bildenden Elemente zurückzuführen. Wenn heutzutage fast jede neu erscheinende Gesangschule mit einer Klage über den vermeintlichen Verfall der Gesangskunst beginnt, so beruht das auf gänzlicher Verkennung der für alle andern Künste bereitwillig zugegebenen Thatsache, daß jede Zeit ihre besondern künstlerischen Ideale hat und diesen gemäß auch die Technik der Künste zu formen trachtet. Einen wirklichen Uebelstand der heutigen Gesangspädagogik gegenüber der ältern Ausbildungsweise bildet nur die maßlose Ueberschätzung der grauen Theorie und die aus ihr genährte thörichte Vorstellung, aus Büchern singen lernen zu können.

Die wie Pilze üppig sprossenden „Schulen", „Methoden", „Vademecums" u. s. w., deren Verfasser stets das Arkanum zu besitzen vorgeben, durch das allein der gänzliche Niedergang der Gesangskunst aufgehalten werden soll, haben fast alle das Gemeinsame, daß sie unverdautes Halbwissen in Anatomie und Physiologie auf eine Kunst anzuwenden suchen, die sich nur durch praktische Uebung unter Leitung eines künstlerisch durchgebildeten Pädagogen erlernen läßt. Im Folgenden wird selbstverständlich auf einen Wettbewerb mit solchen dickleibigen „Theorien" verzichtet und nur der Versuch gemacht werden, die allgemeinen gesangspädagogischen Gesichtspunkte, über die von jeher bei guten praktischen Gesangsmeistern Uebereinstimmung geherrscht hat, kurz und klar darzulegen. Trotz unerheblichen Meinungsverschiedenheiten über technische Einzelheiten kann man behaupten, daß es immer nur *eine* gute, im wesentlichen unveränderte Methode der Ausbildung von Stimmen gegeben hat, die sich auf die Natur des menschlichen Stimmapparats selbst und auf die ästhetischen Anforderungen der Vokalmusik gründet; diese Methode verlangt von ihren Vertretern neben dem Sinn für Reinheit, Natürlichkeit und Wohllaut des Gesangstons ganz besonders die auf pädagogische Erfahrung gegründete Fähigkeit, das einzelne Gesangsorgan individuell zu behandeln, da jeder Sänger ein besonders und eigen geartetes Instrument musikalischen Zwecken dienstbar machen lernen soll.

Der Gesang unterscheidet sich von der Sprache durch strenge Durchführung rhythmischer Gesetzmäßigkeit und zwar nach zwei Richtungen: für den einzelnen Ton und für die Gruppierung von Tönen (melodische Tonfolge). Ein Gesangston entsteht nur durch regelmäßige periodische, d. h. also rhythmisch gegliederte Schwingungen der gespannten Stimmbänder und unterscheidet sich durch die somit erzielte *fixierte*

Digitized by Google

Tonhöhe von der gleitenden, im Bruchteil einer Sekunde wechselnden Tonhöhe des Sprechtons.

Ebenso ist eine Folge verschiedener Gesangstöne nur dann Melodie zu nennen, wenn sie rhythmisch streng gegliedert ist. Die Durchführung des rhythmischen Prinzips erhebt also den Sprechlaut zum gesungenen Ton, die Sprache zum Gesang.

Wie jeder musikalische Ton hat auch der Gesangston drei Haupteigenschaften:

411. Stärke, Höhe, Klangfarbe. Die Stärke beruht auf der Weite (Amplitude) der Schwingungen des tonerzeugenden elastischen Körpers, die Höhe auf der Schnelligkeit, d. h. der in einer Zeiteinheit regelmäßig erfolgenden Zahl der Schwingungen, die Klangfarbe auf der Schwingungsform, insofern diese das Vorkommen der Obertöne bestimmt.*) Für jede dieser drei Haupteigenschaften des Gesangstones finden wir beim menschlichen Stimmapparat ein besonderes Organ: Die Stärke wird erzeugt durch die Thätigkeit der Lungen, die Höhe durch die im Kehlkopf ausgespannten Stimmbänder, die Klangfarbe durch das sogenannte Ansatzrohr (Vokalröhre), d. h. den oberhalb der Stimmbänder und in der Mund- und Nasenhöhle befindlichen Resonanzraum.

B. Kurze Beschreibung des Stimmapparats und seiner Funktionen.

412. a) Die Lunge, das Atmungsorgan des Menschen, dient der Erzeugung des Luftstroms, der die Stimmbänder in Schwingungen versetzt, und ist somit dem Blasebalg der Orgel als Quelle der Tonkraft zu vergleichen. Sie ist an die Luftröhre und deren beide Verzweigungen, die Bronchien, angewachsen und besteht aus zwei schwammartigen elastischen Organen, die zu beiden Seiten des Herzens frei in der Brusthöhle liegen. Die Bronchien teilen sich in immer feinere Zweige, die in den zahllosen Lungenbläschen enden. Beim Prozeß der Einatmung füllt sich die Lunge in ihrer ganzen Ausdehnung mit Luft, indem der aus Luftröhre, Bronchien und Luftbläschen gebildete Hohlraum sich durch die Thätigkeit der sogenannten Atemmuskeln ausdehnt und die äußere Luft einströmen läßt. Bei der Ausatmung erfolgt eine Verengerung der Brusthöhle und eine entsprechende Zusammenziehung der Lunge, so daß wieder eine Quantität Luft austritt, nachdem sich durch Austausch von Kohlensäure und Wasserdampf gegen den Sauerstoff der atmosphärischen Luft in der Lunge ein chemischer Prozeß vollzogen hat. Es ist besonders hervorzuheben, daß auch nach der Ausatmung, d. h. im Ruhezustand eine bedeutende Luftmenge (Residualluft) die Lunge füllt und daß es unbedingt schädlich ist, diese Restluft durch krampfhafte Anspannung der Atemmuskeln zum Singen oder Sprechen zu verwenden. Die typische, auch für den Gesang geeignetste Art der Atmung finden wir beim schlafenden Menschen. Sie ist vorzugsweise Zwerchfellatmung, bei der die Ausdehnung der Lunge hauptsächlich in vertikaler Richtung, d. h. von oben nach unten

*) Anmerk. Die moderne, durch Helmholy' epochemachende Forschungen begründete Theorie der Akustik faßt den gemeinhin als „Ton" bezeichneten Gehöreindruck als „Klang", d. h. einen Komplex von Tönen auf, in dem allerdings ein Ton, der Grundton, vorherrscht, nach dessen Höhe wir die Höhe des ganzen Klanges beurteilen, außerdem aber noch eine Reihe von Teiltönen (harmonischen Obertönen) auch dem unbewaffneten Ohr bei gehöriger Uebung und Aufmerksamkeit vernehmbar ist.

Digitized by Google

erfolgt, und sollte die Grundlage aller auf gesangskünstlerische Zwecke abzielenden Atmungsübungen bilden. Ist ein „langer" Atem erforderlich, so kann man sie mit der Flankenatmung kombinieren, bei der eine deutlich wahrnehmbare seitliche Weitung der Brusthöhle eintritt. Für den Gesang ganz zu vermeiden ist die mit Hebung der Schultern verbundene Schlüsselbein- (Klavicular-) Atmung, weil sie die ruhige Stellung des Kehlkopfs und dadurch die Ruhe des Tones beeinträchtigt.

413. b) Der Kehlkopf mit den darin ausgespannten Stimmbändern ist der eigentliche Sitz der Tonerzeugung und somit auch der die Tonhöhe bestimmende Teil des Gesangsapparats. Er ist ein aus Knorpeln, Bändern, Muskeln und Schleimhaut zusammengesetzter hohler Körper von oben dreieckig-prismatischer, unten runder Gestalt, in dem die beiden (wahren oder untern) Stimmbänder und darüber die Taschenbänder (auch falsche Stimmbänder genannt) ausgespannt sind. Der schmale Raum zwischen den Stimmbändern heißt Stimmritze oder Glottis.

Eine genaue Beschreibung des höchst komplizierten Zusammenwirkens aller bei der Tonerzeugung (Phonation) beteiligten Knorpel, Muskeln und Bänder ist keineswegs Aufgabe der Gesangtheorie, da alle diese Organe automatisch arbeiten und somit dem Sänger und Gesanglehrer den primären Ton als fertiges Material liefern. Es genügt zu wissen, daß die Stimmbänder durch ein Muskelsystem zum Tönen eingestellt und durch den bei der Ausatmung andringenden Luftstrom in Schwingungen versetzt werden. Der Tonansatz kann auf zwei entgegengesetzte Arten erfolgen: entweder mit dem sogenannten Glottisschlag, indem die fest geschlossene Stimmritze sich der andringenden Luft mit einem explosiven Laut plötzlich öffnet (spiritus lenis), oder als gehauchter Ansatz, indem bei bereits geöffneter Stimmritze ein kurzer Hauch, d. h. tonlose Luft dem Erklingen des Tones voraufgeht (spiritus asper). Zwischen diesen beiden Gegensätzen vermittelt eine dritte Art des Tonanfangs, der mittlere Ansatz, bei dem der Ton ohne einen vorhergehenden Explosiv- oder Hauchlaut eintritt, indem bei geöffneter Stimmritze die ausströmende Luft die Stimmbänder unmittelbar in Schwingungen versetzt. Dieser Ansatz ist als Norm für Tonstudien in erster Linie zu empfehlen.

414. Die Stimmgattungen. Auf dem verschiedenartigen Bau der Stimmbänder beruht der Unterschied der menschlichen Stimmgattungen. Je länger, dicker und schwerer ein tönender Körper ist, um so tiefer sind bei gleichbleibendem Spannungsverhältnis die von ihm erzeugten Töne, und umgekehrt: je kürzer, dünner und leichter er ist, um so höhere Töne bringt er bei gleichem Spannungsverhältnis hervor. So erklärt sich die tausendfache Verschiedenheit menschlicher Stimmen. Gibt es nun auch von der tiefsten Männerstimme bis zur höchsten Frauen- oder Kinderstimme eine lückenlose Reihe unzähliger Stimmvarietäten, so hat man doch im Verlauf der Entwickelung des Kunstgesanges sechs Stimmgattungen als charakteristisch von einander unterschieden angenommen:

1. Baß, tiefe Männerstimme
2. Bariton, mittlere „
3. Tenor, hohe „
4. Alt, tiefe Frauenstimme
5. Mezzosopran, mittl. „
6. Sopran, hohe „

Digitized by Google

Für die Chorkomposition hat man sich bisher allerdings mit verschwindenden Ausnahmen auf die einfache Gliederung in Sopran, Alt, Tenor und Baß beschränkt, für den Sologesang in Oper, Oratorium und Lied dagegen die obige Sechsteilung allgemein angenommen.

415. Die Register. Wie auf der Verschiedenheit des Baues der Stimmbänder die verschiedenen Stimmgattungen beruhen, so entstehen aus der Verschiedenartigkeit der Stimmbandfunktionen die sogenannten Register.

Ueber keinen Gegenstand der Gesangtheorie herrscht eine so verwirrende Meinungsverschiedenheit wie über Existenz, Begriffsbestimmung, Entstehung, Zahl und Einteilung der Register. Manuel Garcia und nach ihm die beachtenswertesten Theoretiker erklären Register als „eine ununterbrochene Reihe von Tönen, die durch denselben stimmlichen Mechanismus erzeugt werden". Während es nun Gesanglehrer giebt, die das Vorhandensein solcher Register überhaupt leugnen und somit alle Töne der Menschenstimme auf ein einziges mechanisches Prinzip zurückführen, nehmen andere zwei, drei, ja sechs Register an. Die Physiologen sind in der Mehrzahl geneigt, sich auf den fundamentalen Gegensatz von Bruststimme und Kopfstimme zu beschränken, während die Gesanglehrer meist der Dreiregistertheorie huldigen, die zwischen beide obengenannten Register noch als Bindeglied die sogenannte Mittelstimme (Falset, fausset, voix mixte) einfügt. Da sich die Dreiregistertheorie jedenfalls praktisch und gesangspädagogisch herausgebildet und bewährt hat, ist sie auch an dieser Stelle zu Grund gelegt. Ueber die ebenfalls vielumstrittene Frage nach der physiologischen Entstehung der Register sei hier nur kurz bemerkt, daß die Bruststimme aus Schwingungen der Stimmbänder in ihrer ganzen Breite, das Falset aus Teil- oder Randschwingungen der Stimmbänder, die Kopfstimme aus einer weitern Verkürzung des schwingenden Teils der Stimmbänder oder aus Luftschwingungen nach Art der Labialpfeifen (Flöte) erklärt wird. Dieser Erklärung stehen aber zahlreiche andere gegenüber, deren Kenntnis indes für den Sänger wenig Wert hat, da er nach einiger praktischen Uebung sehr bald weiß, welches Register er anwendet. Hervorzuheben ist nur die Thatsache, daß die Register sich kreuzen, d. h. eine Anzahl von Tönen durch zwei benachbarte Register abwechselnd hervorgebracht werden kann, also beiden gemeinschaftlich angehört. Das Ideal einer guten gesanglichen Ausbildung ist natürlich, die Register vollkommen auszugleichen und den Unterschied ihrer verschiedenen Klangfarben möglichst zu verwischen.

416. Die Grenzen der Register. Ueber die Grenzen der Register ist zu bemerken, daß sie bei der großen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit menschlicher Stimmorgane auch für dieselbe Stimmgattung sehr verschieden sein können und daß der Gesanglehrer sich hier besonders vor schablonenhaftem Verfahren hüten muß. Streng zu unterscheiden ist hier zwischen dem, was gesangskünstlerisch schön, und dem, was physiologisch möglich ist. Man kann z. B. in Singspielhallen zuweilen ein Hinauftreiben der weiblichen Bruststimme beobachten, das im Interesse der künstlerischen Wirkung und der Erhaltung des Stimmorgans jeder Kunstsängerin zu widerraten wäre. Im allgemeinen hat das eingestrichene f als obere Grenze der weiblichen Bruststimme zu gelten. Aber wie

Digitized by Google

es nicht ausgeschlossen ist, daß eine volle und kräftige Altstimme ausnahmsweise ein eingestrichenes fis mit höchstem Klangadel in der Bruststimme zu Gehör bringen kann, so wäre es durchaus verkehrt, jede weibliche Stimme bis an dieselbe Grenze des Brustregisters führen zu wollen. Dasselbe gilt von der weiblichen Mittelstimme, die über das zweigestrichene d hinauszuführen im allgemeinen nicht ratsam ist, obgleich bedeutende Gesanglehrer hierin abweichender Ansicht sind. Die obere Grenze der weiblichen Kopfstimme weist noch mehr individuelle Verschiedenheiten auf als die der tieferen Register. Die Rolle der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" fordert das dreigestrichene f, und es giebt nicht gar zu selten Soprane, die diesen Ton mühelos und klangschön hervorbringen können. Wieder andere Stimmen von ausgeprägtem, hellem Soprancharakter finden schon beim zweigestrichenen a oder b ihre Grenze. Die unteren Grenzen der weiblichen Stimmregister sind ebenfalls von größter individueller Verschiedenheit. Auch ist ihre genaue Feststellung praktisch weniger wichtig als die der oberen, da ein möglichst tiefes Hinunterführen des höheren Registers in die Region des benachbarten tieferen niemals nachteilige Folgen für die Stimme haben kann, sondern im Gegenteil zur Ausgleichung der Register beiträgt.

417. Der Stimmwechsel. Bekanntlich geht mit der menschlichen Stimme bei Eintritt der Geschlechtsreife eine durchgreifende Wandlung (Stimmwechsel, Mutation) vor. Während sich diese nun bei der Frauenstimme auf schärfere Differenzierung der Register und Steigerung der Kraft, der Fülle und des Umfangs beschränkt, tritt beim Mann eine allmähliche vollständige Verlegung des Organs in eine etwa eine bis anderthalb Oktaven tiefere Stimmlage ein. Es zeigen sich dann bei der ausgereiften Männerstimme die drei Register noch schärfer unterschieden als bei der Frauenstimme. Das höchste Register, die Kopfstimme, haben wir als übriggebliebenen Rest der gewandelten (mutierten) Knabenstimme anzusehn. Die Anwendung dieses Registers wird von einigen Lehrern ganz widerraten, von den meisten jedenfalls nur für die Erzielung komischer Wirkungen oder in der höchsten Tenorlage (etwa vom eingestrichenen a an aufwärts), wo es sich klanglich weniger von der Mittelstimme unterscheidet, ausnahmsweise zugelassen. Einer methodischen Ausbildung ist die Kopfstimme des Mannes nicht zugänglich. Die Bruststimme, das am häufigsten angewendete Register der Männerstimme, reicht beim Baß etwa bis zum eingestrichenen e, beim Bariton bis zum eingestrichenen fis, bei hohen Tenorstimmen bis zum zweigestrichenen c. Keineswegs aber ist es zu empfehlen, sie häufig bis zu diesen oberen Grenzen anzuwenden; vielmehr ist sie in der oberen Stimmlage für besondere Kraftstellen vorzubehalten und sonst durch die weichere, mühelosere Mittelstimme (Falset) zu ersetzen, deren untere Grenze von verschiedenen Lehrern wiederum sehr verschieden angegeben wird, aber in der tiefern Region der kleinen Oktave (zwischen d und g) zu suchen sein dürfte. Die methodische Ausbildung dieses Registers ist für die Entfaltung und Erhaltung des Wohllauts bei Männerstimmen besonders wichtig. Seine obere Grenze fällt im allgemeinen mit der der Bruststimme zusammen, liegt wohl auch bei einzelnen Stimmen ein bis zwei Ganztöne höher.

418. c) Das Ansatzrohr (Vokal-

Digitized by Google

röhre), d. h. der oberhalb der Stimmbänder gelegene, vorzugsweise aus Mund- und Nasenhöhle gebildete Hohlraum bringt die dritte der oben genannten Haupteigenschaften des Tons, die Klangfarbe hervor. Liefern uns Lunge und Kehlkopf in ihrem Zusammenwirken als Organe der Tonerzeugung (Phonation) den primären Ton, so entwickelt ihn das Ansatzrohr als Organ der Tonbildung (Artikulation im weitern Sinne) erst zum Gesangs- oder Sprechton. Da das Ansatzrohr zum größten Teil von weichen und beweglichen Organen wie Lippen, Zunge, Backen, Zäpfchen begrenzt ist, so vermag es seine Form zu verändern und dadurch auf die Klangfarbe des hindurchgeleiteten Tones einzuwirken. Zugleich kann es den Tonstrom durch ganzen oder partiellen Verschluß unterbrechen oder abdämpfen. Durch diese Fähigkeiten wird das Ansatzrohr zum Sitz der Sprachelemente, als die wir Vokale (Selbstlauter), Doppelvokale und Konsonanten (Mitlauter) unterscheiden.

419. Die Vokale. Giebt es nun auch an sich eine unbegrenzte Anzahl von Stellungen des Ansatzrohrs und daraus resultierenden Klangfarben, so haben sich doch im Lauf der sprachlichen Entwickelung verschiedene typische Laute herausgebildet, die allein als Vokale eine selbständige Geltung beanspruchen können. Es sind im Deutschen acht:

a, e, i, o, u, ä, ö, ü.

Die drei letzten Vokale, die in der Grammatik als sogenannte Umlaute von a, o und u angesehen werden, sind in phonetischer Beziehung ebenso selbständige Vokalgebilde wie die erstgenannten. Jeder dieser Vokale kommt in zwei Formen, offen und geschlossen vor, doch ist zu bemerken, daß diese beiden Formen sich bei a und ä fast nicht von einander unterscheiden und im Sprechen nur durch längere oder kürzere Dauer des Vokals gekennzeichnet werden, wie z. B. bei Haaren und harren, Pfähle, Fälle. — Versucht man die betreffenden Silben auf einem langgehaltenen Ton zu singen, so ist der Unterschied fast verwischt.

420. Die Doppelvokale. An Doppelvokalen (Diphthongen) unterscheiden wir in lautlicher Beziehung nur drei, so verschieden auch ihre Schreibweise sein mag:

ei (ai), eu (äu, oi), au.

Sie bestehen aus einer schnellen Aufeinanderfolge zweier Vokale und werden im Deutschen gesanglich so behandelt, daß man den ersten als Grundvokal während der Hauptzeit der Silbe aushält und erst, wenn man die Silbe abschließen will, den zweiten als Abschluß (Nebenvokal) kurz hinzufügt. Ist auf mehreren aufeinanderfolgenden Noten ein Doppelvokal zu singen, so singt man auf allen den Grundvokal und bringt erst am Schluß der letzten Note den Abschluß. Bei:

ei ist Grundvokal:	offenes ä,	Abschl.:	off. ĭ
eu „	„ „	ö,	„ „	ŭ
au „	„ „	ä,	„ „	ŭ

421. Die Konsonanten. Ein Konsonant ist ein Laut (Geräusch oder Klang), der am Anfang oder am Ende eines Vokals dadurch entsteht, daß sich dem freien Ausströmen der tönenden Luft ein im Ansatzrohr gebildetes Hemmnis entgegenstellt. Ein solches Hemmnis wird gebildet, indem Organe des Oberkiefers mit Organen des Unterkiefers in Berührung treten und einen mehr oder weniger vollständigen (hermetischen) Verschluß des Ansatzrohrs bewirken. Die Berührungsstelle im Ansatzrohr heißt Artikulationspunkt.

Es ist hier nicht der Ort, ein

Digitized by Google

allen Anforderungen der Lautphysiologie entsprechendes System der Konsonanten aufzustellen.

422. Die Halbvokale. Für den Sänger und Gesanglehrer genügt folgendes: ist der den Konsonanten bildende Abschluß der Vokalröhre so unvollständig, daß tönende Luft das Hemmnis passieren kann, so entsteht eine Gruppe von Konsonanten, die als Klinger oder Halbvokale eine Art Ueberleitung von den Vokalen zu den Konsonanten bilden, da sich bei ihnen der Stimmklang der schwingenden Stimmbänder mit dem konsonantischen Geräusch der im Ansatzrohr erzeugten Hemmung verbindet. Sie haben eine beliebige, nur durch den Atem begrenzte Dauer und sind durchaus auf einer bestimmten Tonhöhe zu bilden, also nicht nur zu sprechen, sondern auch zu singen. Es sind:

l, m, n, r, weiches s, j,
französisches j, w, ng.

Bei m, n, ng nimmt der Tonstrom seinen Weg durch Mundhöhle und Nasenkanäle, bei den übrigen Klingern durch Mundhöhle und Lippen. Das r kann entweder durch Vibration des Zäpfchens (Kehl-r, Gaumen-r) oder durch Vibration der Zungenspitze (Zungen-r) hervorgebracht werden. Nur die letztgenannte Bildungsart ist gesangskünstlerisch verwendbar. Das durch Vibration der Lippen gebildete sogenannte Kutscher-r sei als Naturlaut der Kuriosität halber erwähnt.

423. Die Geräuschlaute. Läßt man bei den Halbvokalen weiches s, j, französisches j, w, den stimmlichen Klang fort, ohne den Artikulationspunkt zu verändern, so entstehen die entsprechenden, nicht tönenden Geräuschlaute:

scharfes s (sz), vorderes ch (nach e, i, ä, ö, ü) sch, f,

denen man noch das hintere ch (nach a, o, u) anfügen muß, dem im Deutschen wenigstens das klingende Gegenstück in der Reihe der Halbvokale fehlt.

Kennzeichnend für die Gruppe dieser Geräuschlaute ist neben ihrer Tonlosigkeit ihre beliebig lange, nur durch den Atem begrenzte Dauer.

424. Die Explosivlaute. Eine dritte Gruppe bilden die in zwei Unterabteilungen zerfallenden Explosivlaute (Drücker):

p, t, k, (tenues),
b, d, g, (mediae).

Bei ihnen ist das Ansatzrohr durch das konsonantische Hemmnis vollständig (hermetisch) abgeschlossen, ihre Zeitdauer ist minimal, sie können nur in Verbindung mit einem voraufgehenden oder folgenden Vokal artikuliert werden.

Die mediae b, d, g unterscheiden sich von den tenues p, t, k nicht wie manche behaupten, quantitativ durch den geringeren explosiven Abstoß, sondern qualitativ durch ein dem Konsonanten vorherrschendes, dumpfes, kurzes Geräusch, das trotz dem fest verschlossenen Ansatzrohr bei geöffneter Stimmritze hervorgebracht wird, aber keine fixierte Tonhöhe hat.

Man nennt die mediae auch weiche, die tenues harte Konsonanten.

Das h scheidet als Konsonant aus, da es nur eine bestimmte Art des Vokaleinsatzes bezeichnet (s. o.).

425. Die Doppelkonsonanten. Doppelkonsonanten sind: q, das nur in der Verbindung mit u vorkommt und im Deutschen wie kw gesprochen wird, x, im Deutschen gleich ks und z gleich ts. c wird vor a, o, u wie k, vor e, i, ä, ö, ü meist wie z gesprochen. Die scheinbaren Doppelkonsonanten ng, ch, sch sind im Deutschen thatsächlich nur einfache konsonantische Gebilde und bereits oben besprochen. Die zahl-

Digitized by Google

reichen im Deutschen möglichen Konsonantenverbindungen gehören nicht in den Rahmen dieser Auseinandersetzung; nur sei bemerkt, daß nk wie ng-k, sp und st am Anfang deutscher Wörter wie sch-p und sch-t zu sprechen sind. Die weichen Konsonanten am Ende eines Wortes werden im Deutschen wie die entsprechenden harten gesprochen, also Hand, Leib, Tag, wie Hant, Leip, Tak. Die Endsilbe ig wird von der Mehrzahl der Deutschen wie ich ausgesprochen.*)

C. Methode der Ausbildung des Stimmapparats.

426. a) Schulung des Atems. Wenn der Atmungsapparat auch bei jedem Menschen von Jugend auf automatisch seinen Dienst verrichtet, so ist es doch möglich, durch zweckentsprechende Uebungen seine Leistungsfähigkeit für gesangliche Zwecke zu steigern. Diese sogenannten Atmungsübungen haben natürlich nur dann Erfolg, wenn sie an die spontane, natürliche Thätigkeit der Lungen anknüpfen, jedes Uebermaß der Anstrengung vermeiden und in guter Luft vorgenommen werden.

Der natürliche, unbewußt sich vollziehende Atmungsprozeß läßt drei Momente unterscheiden: Einatmung, kurze Ruhe (Anhalten des Atems) und Ausatmung. Die Einatmung geht etwas langsamer vor sich als die Ausatmung. Wird nun der Atmungsprozeß vom Willen beeinflußt, also bewußt vollzogen, so kann man jedes dieser drei Stadien erheblich verlängern. Besonders das verlängerte Anhalten des Atems und die verlängerte Ausatmung sind für den Sänger von Wert; aber auch das langsamere Einatmen fördert die Beherrschung der Atemmuskeln und steigert allmählich die Kapazität der Lunge. Der Schüler beginne, in ungezwungener (nicht militärischer) Haltung aufrecht stehend, langsam und unhörbar durch die Nase einzuatmen, ohne die schlaff hängenden Schultern irgendwie zu heben oder nur zu bewegen. Die Naseneinatmung, auch von Aerzten als die gesundheitgemäßeste empfohlen, ist bei technischen Studien ausschließlich zu verwenden. Sie bietet den Vorteil, daß die Luft bereits angewärmt in den Kehlkopf gelangt und somit weniger Reiz auf die inneren Organe ausübt. Beim Vortrag von Gesangstücken läßt sie sich nicht immer streng durchführen, da hier oft in ganz kurzer Zeit sehr tief eingeatmet werden muß. Dagegen sollte die Unhörbarkeit des Ein- und Ausatmens eine strenge Regel sein, von den seltenen Fällen abgesehen, wo das Atemgeräusch selbst im Dienste des leidenschaftlichen dramatischen Ausdrucks Verwendung findet.

Auch die Ausatmung studiere man gesondert in langsamem Tempo; hierbei kann man den Mund wie zum Singen geöffnet halten. Hat man auch das längere Anhalten des Atems mehrfach geübt, so verbinde man alle drei Atmungsmomente zu einer ausgedehnten Atmungsübung: langsames Einatmen durch die Nase, längeres Anhalten des Atems, langsames Ausatmen durch den Mund.

Man beschränke sich im Anfang

*) Eine genaue Beschreibung der Artikulationspunkte aller Konsonanten ist Aufgabe der Lautphysiologie und hier um so weniger erforderlich, als jeder Singende von Jugend auf die Konsonanten praktisch geübt hat und bei aufmerksamer Selbstbeobachtung ihre Artikulationspunkte leicht zu finden vermag. Etwa notwendige Korrekturen fehlerhafter Aussprache bewirkt der Gesanglehrer zweckmäßiger durch genaues Vorsprechen als durch theoretische Auseinandersetzung.

Digitized by Google

auf Zwerchfellatmung und verbinde sie erst später gelegentlich mit Flankenatmung.

Bei allen diesen Uebungen, die, richtig betrieben, die Gesangstechnik ebenso wie die Gesundheit fördern, vermeide man jedes Uebermaß und lasse häufige Ruhepausen eintreten.

427. b) Tonstudien. Hatten wir oben Tonerzeugung und Tonbildung als Funktionen des Kehlkopfs und des Ansatzrohrs gesondert behandelt, so läßt sich praktisch eine solche Trennung nicht durchführen, da jeder im Kehlkopf entstehende Ton zugleich im Ansatzrohr seine Resonanz findet, also nicht als primärer, sondern als vokalisch gefärbter Ton den Gegenstand der Studien des Sängers bildet. Man übe gleichmäßig ausgehaltene Töne auf allen Vokalen zunächst piano, weil es im piano leichter ist, der allen guten Schulen gemeinsamen Forderung zu entsprechen, mit einem Minimum von Atem ein Maximum von Ton zu erzielen. Ganz verkehrt ist es, mit der Uebung von Schwelltönen zu beginnen, die schon eine volle Herrschaft über die Atemtechnik voraussetzen und daher erst von ganz vorgeschrittenen Schülern studiert werden dürfen. Die ausgehaltenen Töne sollen sich in Tonhöhe, Stärke und Klangfarbe von Anfang bis zu Ende durchaus gleich bleiben. Bei den Tonstudien achte man auf lose Haltung der Halsmuskeln, ungezwungene, natürliche Mundöffnung, bei der die Zähne ein wenig sichtbar werden, und vermeide alles Grimassieren oder Anspannen der Gesichtsmuskeln. Die Vokale o, u, ö, ü sind Lippenvokale, d. h. sie verlangen ein entschiedenes Vorschieben der Lippen, das dem Ton leicht einen weichen, flötenartigen Charakter giebt. Darum sind diese Vokale nach langer Sängererfahrung besonders zur Entwickelung der zarteren Register, der männlichen Mittelstimme, der weiblichen Kopfstimme geeignet. Bei den Vokalen a, e, i, ä sind die Lippen unbeteiligt (neutral). Die normale, d. h. die beste Resonanz gebende Stellung des Ansatzrohrs ist für jeden Ton und Vokal nur experimentell zu finden. Zweckmäßig ist das Ueben der beiden Vokalreihen:

ü—i—e—ä—a

u—o—ŏ—a

auf einem Ton, wobei man unmerklich von einem Vokal in den anderen übergeht, ohne mit Glottisschlag neu anzusetzen. Auch ein mehrfach wiederholtes leichtes Anhauchen desselben Tones auf einem Vokal in Zeitabständen von etwa einer Sekunde (a—ha—ha—ha—ha, o—ho—ho—ho—ho), ohne den Stärkegrad oder die Tonhöhe im geringsten zu verändern, ist als Uebung für Lockerung und Leichtigkeit des Ansatzes neben den ausgehaltenen Tönen zu empfehlen.

Der mittlere Ansatz (s. o.) bilde die Regel. Bei hauchigen, d. h. unverhältnismäßig viel Atem verschwendenden Stimmen möge man den Glottisansatz, bei harten, scharf klingenden den aspirierten Ansatz zur Abhilfe versuchen. Aufs strengste vermeide man schon bei den ersten Uebungen das häßliche unfreie Einsetzen des Tons von unten (cercar la nota). In dieser Hinsicht nehme man sich den sofort ohne jedes Vorgeräusch erklingenden Klavierton zum Muster.

Man übe die gehaltenen Töne in jedem Register gesondert, vermeide aber, mit ihnen bis an die höchste Grenze jedes Registers zu gehen. Diese streift man nur gelegentlich bei den später zu behandelnden Beweglichkeitsübungen und beim Studium von Vortragsstücken. Ein systematisches tägliches

Digitized by Google

Ueben der hohen Grenztöne der Register greift die Stimme an. Man beginne die Uebungen daher in der weiblichen Kopfstimme beim zweigestrichenen cis oder d und gehe nach oben auch bei hohen Sopranen nicht über das zweigestrichene f hinaus. Die weibliche Mittelstimme übe man in der eingestrichenen Oktave etwa von g bis h, die Bruststimme etwa von c bis es, hüte sich hier aber, besonders bei Sopranstimmen, vor zu großer Kraftanspannung und verzichte besonders im jugendlichen Alter zunächst lieber ganz auf die Brusttöne, wenn sie nicht mit müheloser Leichtigkeit von selbst ansprechen. Die unteren Grenzen aller drei Register dehne man so weit aus, wie es bei Wahrung der Klarheit und Fülle des Klanges möglich ist.

Bei Männerstimmen übe man zunächst die Brusttöne in der kleinen Oktave, dann vom eingestrichenen c bis f vorzugsweise die Mittelstimme auf ŏ und ŭ. Tenöre führe man in gehaltenen Tönen im allgemeinen nicht über f, Baritonisten nicht über es, Bässe nicht über cis oder d hinaus. Die offenen Vokale a, ŏ, ĕ (ä) dürfen im allgemeinen nur bis zum eingestrichenen d ihren offenen Charakter behalten, darüber hinaus muß man sie „decken", d. h. ihre in dieser hohen Lage durchdringende und das Ohr verletzende Klangfarbe durch geschickte Annäherung an die geschlossenen Vokale ō und ō̆ mildern. Nur kräftige, helle Tenöre können diese Grenze etwas nach oben verschieben und auch das eingestrichene es und e gelegentlich ganz offen singen.

Auch bei den Männerstimmen ist das Ueben der tiefen Töne bis zur Grenze der Klangfähigkeit ganz unbedenklich, sofern sie mit loser, ungezwungener Tonbildung ohne Druck hervorgebracht werden.

428. Die Klangfarbe. Außer den acht Vokalen, die oben als ebensoviel verschiedene Klangfarben gekennzeichnet wurden, giebt es zwei allgemeine Gegensätze des Klanggepräges (Timbres), die man *hell* und *dunkel* nennt. Sie entstehen aus der Verschiedenheit der Mund- und Kehlkopfstellung. Weite Mundöffnung ergiebt helle, geringe Mundöffnung dunkle Klangfarbe. Man kann sich davon überzeugen, indem man einen Ton auf den Vokal a mit mäßiger Mundöffnung ansetzt und dann, ohne den Ansatz sonst irgendwie zu verändern, den Mund allmählich soweit wie möglich öffnet. Der Ton wird allmählich übertrieben hell und flach werden und gleichsam zerflattern. Ist nun auch der Fall viel häufiger, daß der Schüler den Mund zu sehr geschlossen hält, um dem Ton freies Ausströmen zu ermöglichen, so findet sich doch auch der entgegengesetzte Fehler, daß er über den Punkt der günstigsten Resonanz in der Weite der Mundöffnung hinausgeht. Die richtige Mitte ist auch hier nur durch Versuche zu finden.

Wichtiger noch ist die Beeinflussung der Klangfarbe durch die Kehlkopfstellung. Tiefe Kehlkopfstellung ergiebt dunkles, hohe helles Klanggepräge. Für die regelmäßigen Tonstudien ist eine mäßig tiefe Stellung des Kehlkopfes, bei der sich der hintere Teil der Mundhöhle und somit der Resonanzraum weitet, zu empfehlen. Die gewöhnliche Stellung des Kehlkopfes auf dem Sprechniveau ergiebt für den Gesang zu flache, der Rundung ermangelnde Töne. Um die tiefe Kehlkopfstellung zu erreichen, beobachte man, wie sich der Kehlkopf beim Gähnen tiefer senkt, und suche diese Stellung ohne die mit dem Gähnen verbundene krampfartige Anstrengung beim Ansatz der gehaltenen Töne festzuhalten.

Digitized by Google

429. Der Kehlton. Steigt der Kehlkopf beim Singen so hoch wie bei der physiologischen Verrichtung des Schluckens, so schnürt sich die Kehle gleichsam zu und es entsteht eine widerliche Entstellung des Tones, die man Kehlton nennt.

430. Der Gaumenton. Stellt sich dem freien Ausströmen des Tons bei normaler Kehlkopfstellung durch das Gaumensegel ein Hindernis entgegen, so entsteht der Gaumenton. Mit diesen Mißklängen ist aber die Reihe der Tonbildungsfehler keineswegs erschöpft; besonderen Anteil hat an ihnen meist die Zunge, die durch zu tiefes Herunterdrücken die freie, lockere Haltung des Kehlkopfs beeinträchtigt, durch Hebung vorn oder in ihrem mittleren Teil den Tonwellen den freien Durchgang wehrt.

431. Der Nasenton. Auch der Nasenton, bei dem ein großer Teil der tönenden Luft durch die Nase seinen Weg nimmt, ist im allgemeinen ein Tonbildungsfehler. Doch ist nicht zu vergessen, daß in einer der schönsten, auch für den Gesang geeignetsten Kultursprachen, der französischen, die nasalierten Vokale eine grundlegende Rolle spielen und daß eine vorsichtige und ganz geringe Nasalierung der Vokale auch in anderen Sprachen keineswegs unbedingt als Fehler zu verwerfen ist. Alle Tonbildungsfehler lassen sich nicht durch theoretische Regeln oder Gewaltmittel, wie Festhalten des Kehlkopfs, Herabdrücken der Zunge u. a. m. verbessern, sondern nur durch Erziehung des Ohres zur schärferen Kontrolle der eigenen fehlerhaften Töne und durch Vergleich mit anderen wohlgebildeten.

432. c) Tonverbindung (Vokalisation). Hat man durch Tonstudien die Fähigkeit erworben, in den oben geschilderten Grenzen ruhige, gleichmäßige und freigebildete Töne auszuhalten, so gehe man zum Studium der Tonverbindungen über. Es giebt fünf verschiedene Arten, Töne gesangstechnisch aneinander zu reihen:

1) legato (gebundene Vokalisation). Man geht aus einem Spannungsgrad der Stimmbänder unvermittelt in einen anderen über, d. h. man bindet die Töne lückenlos ohne die zwischen ihnen liegenden Tonstufen hörbar zu machen. Das legato ist die Grundlage aller Vokalisation und der Gesangskunst überhaupt und ist daher vorzugsweise zu üben. Der ausströmende Atem muß sich bei einer gut ausgeführten legato-Passage verhalten wie bei einem einzelnen ausgehaltenen Ton.

2) portamento (getragene Vokalisation) ist gleichsam ein gesteigertes legato. Man verbindet dabei zwei Töne, indem man aus einem Spannungsgrad allmählich in den anderen übergeht, sodaß sämtliche dazwischen liegenden Tonhöhen kurz hörbar werden, ohne daß eine einzelne Tonstufe besonders hervortritt. Das Portament ist abgesehen von seinem Wert als Ausdrucks- und Vortragsmittel technisch zur Verbindung und Ausgleichung der Register sehr geeignet.

3) Die angehauchte Vokalisation (note raddoppiate) ist nur zur Wiederholung desselben Tons, nicht aber zur Verbindung verschiedener Tonstufen geeignet. Man wiederholt den Ton in der oben bei den Tonstudien geschilderten Weise durch ein kurz eingeschobenes, fast unhörbares h.

4) staccato (gestoßene Vokalisation). Hier ist jeder Ton durch eine kleine Pause von den benachbarten getrennt und wird neu angesetzt. Dafür ist nur der mittlere Ansatz geeignet; weder der aspirierte Ansatz noch der Glottisschlag, den

Digitized by Google

manche Gesanglehrer empfehlen, ergeben ein gefälliges und geschmackvolles staccato. Beim staccato-Singen tritt von selbst der Zwerchfellmuskel in Thätigkeit und bewirkt die für die einzelnen Töne erforderlichen kurzen Atemstöße. Das staccato kommt besonders in der modernen Gesangsmusik nur selten vor, sein Studium ist aber nicht nur für spezielle Aufgaben des virtuosen Koloraturgesanges, sondern überhaupt für das schnelle und bestimmte Ansetzen der Töne von günstigem Einfluß.

5) marcato (markierte Vokalisation) ist gleichsam eine Verbindung der Gesangsmanieren des legato und staccato. Man läßt dabei, wie beim legato, zwischen den einzelnen Tönen einer Tonreihe keine Unterbrechungen eintreten, stattet aber alle mit den dem staccato eigenen Atemstößen des Zwerchfellmuskels aus, so daß jeder Ton einen besonderen Accent erhält. Das Zeichen dafür ist:

.....oder<<<<<<<

Das marcato eignet sich auch zur häufigeren Wiederholung desselben Tons, wirkt aber härter und gewaltsamer als die angehauchte Vokalisation und ist vorzugsweise für Männerstimmen geeignet. Wenn es mit besonderer Wucht ausgeführt wird, steigert es sich zum martellato.

433. Der Triller. Unter keiner dieser fünf Arten der Vokalisation ist der Triller einzuordnen, das heißt der wiederholte rapide Wechsel zwischen einem Ton und seiner oberen kleinen oder großen Sekunde (Halbton- und Ganztontriller). Diese wichtige Gesangsmanier wird ausgeführt durch schwingende Bewegungen (Oscillationen) des Kehlkopfes, während bei allen anderen Vokalisationsarten größtmögliche Ruhe des eingestellten Kehlkopfes zu beobachten ist. Man lernt den für den Triller nötigen Kehlschlag am leichtesten, wenn man ihn zunächst in größeren Intervallen (Quinten, Quarten, Terzen) übt. Man beginne stets mit dem oberen Ton und gehe dann mit langsamen Portamenten zu dem unteren und wieder zum oberen zurück, indem man die Schnelligkeit allmählich steigert. Absolute Gleichmäßigkeit des ausströmenden Atems (wie beim ausgehaltenen Ton) und durchaus lockere Haltung der Halsmuskeln und des Kehlkopfs sind unerläßliche Bedingungen. Wer sie streng beobachtet, gelangt schnell zum Ziel.

Man beginne mit den Triller-übungen so bald wie möglich; gerade Anfänger lernen den Triller am leichtesten.

434. Die Uebungen. Die Tonverbindungen studiere man (zunächst mit ausschließlicher Anwendung des legato) in kurzen, formelhaften Uebungen, die vom Leichten zum Schweren fortschreitend allmählich an Umfang und Schnelligkeit zunehmen. Sehr gute derartige Uebungen sind in größerer Anzahl in Garcias Gesangschule und in Th. Hauptners Werk „200 kurze Singübungen" enthalten. Zugleich beginne man das Studium größerer Vokalisen, die auf verschiedenen Vokalen je nach der pädagogischen Zweckmäßigkeit zu üben sind. Ganz zu entbehren ist das veraltete Solfeggieren, d. h. das Singen der Vokalisen auf den Silben der italienischen Skala do, re, mi, fa, sol, la, si. Die Unzweckmäßigkeit des Solfeggierens leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß z. B. ein Baritonist das eingestrichene e stets auf der Silbe mi, eine Altistin das kleine b oder h stets auf si singen soll. Die Solmisationssilben enthalten nur einen geringen und ganz

Digitized by Google

willkürlich ausgewählten Teil der Sprachelemente (nur 4 Vokale und 6 Konsonanten) und sind ebensowenig wie ihre von Graun, Hitzler und Anderen versuchte Ersetzung durch andere Silben geeignet, das Studium der Verbindung von Wort und Ton irgendwie zu fördern. Sollen sie aber zu Treffübungen dienen, so ersetzt man sie zweckmäßig durch die in jeder Sprache gebräuchlichen Benennungen der Tonstufen.

435. **d) Gesang mit Text.** Den Reichtum und die unendliche Mannigfaltigkeit der Sprachelemente kann man nur an Vortragsstücken selbst beherrschen lernen. Man wird natürlich auch hier ein pädagogisch verständiges Fortschreiten vom einfachsten, kunstlosen Lied bis zu den schwierigsten Aufgaben der Gesangsvirtuosität im Laufe eines mehrjährigen Studiums mit großer Vorsicht allmählich vorbereiten müssen. Zeigen sich Defekte der Konsonantenaussprache, so sind sie durch systematische Studien und Erziehung des Ohrs zu scharfer Selbstkritik zu heben. Das mangelnde Zungen-r ist nicht durch das Gaumen-r zu ersetzen, sondern durch eifrige, auf Entwickelung der Beweglichkeit der Zungenspitze gerichtete Uebungen wie tede—tede—tede—tede, beda—beda—beda—beda u. a. zu erwerben. Das „gelispelte" (angestoßene) s ist durch genaue Korrektur der Zungenlage zu verbessern. Bei allen diesen Fehlern spielt das Vormachen seitens des Lehrers und die Entwicklung des Ohrs beim Singenden selbst dieselbe entscheidende Rolle wie bei den Tonstudien.

Von großer Wichtigkeit ist die gewissenhafte Behandlung der „Klinger". Sie müssen sehr tonvoll genau auf der Tonhöhe der Silbe gebildet werden, zu der sie gehören. Dadurch erreicht man größere Deutlichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Sprache, durchaus freies Einsetzen des folgenden Vokaltons und schließlich eine gute Kantilene (enges legato), insofern die Tonunterbrechungen, die die Konsonanten an sich hervorrufen, auf ein wesentlich geringeres Maß eingeschränkt werden.

436. **Die Atemeinteilung.** Eine besondere Aufmerksamkeit wende man der Atemeinteilung zu: sie hat drei Gesichtspunkte zu berücksichtigen, die aber oft einander widersprechen und daher zu Kompromissen nötigen: *textliche, musikalische und praktische.* Was *textlich* zusammengehört, soll nicht durch Atemzüge getrennt werden, so daß hierin die Atemeinteilung etwa der Interpunktion entspricht. *Musikalisch* soll ein zusammengehöriges Motiv durch den Atem nicht auseinander gerissen, ebensowenig eine Dissonanz von ihrer Auflösung getrennt werden. *Praktisch* empfiehlt sich, lieber nach einer längern als nach einer kürzern Note zu atmen, da die zum Atmen nötige Zeit der vorhergehenden Note zu entnehmen ist, die somit um einen kleinen Teil ihres Wertes verkürzt wird.

Beim Studium eines Gesangsstücks mache man sich nach diesen Gesichtspunkten eine genaue Atemeinteilung, die man streng befolge.

437. **Das Portament.** Das Portament als Ausdrucksmittel verwende man nicht zu freigebig und spare es für die Momente gesteigerter Empfindung auf. Abwärts ist es unbedenklicher als aufwärts, wo es leicht unedel wirkt. Das Portament soll stets leiser sein als die dadurch verbundenen Noten, um so leiser, je langsamer es ausgeführt wird.

438. **Die Accente.** Ein weiteres wichtiges Vortragsmittel sind

Digitized by Google

die Accente, die zur rhythmischen Belebung und zur Steigerung des Ausdrucks im Gesange erheblich beitragen. Die technische Ausführung der Accente kann auf zwei Arten erfolgen: entweder als ein durch Atemstoß bewirktes, kräftiges Ansingen der zu betonenden Silbe nach Art des marcato mit Hilfe des Zwerchfellmuskels (Schlagaccent) oder bei ganz gleichmäßiger Atemführung in der Weise des legato durch stärkeren Einsatz und sofortige plötzliche Abschwächung der Tonstärke innerhalb einer Note (gesungener Accent).

Die erste Art ist seltener und ausschließlich für dramatisch bewegte Allegrosätze energischen Stils anzuwenden, der gesungene Accent empfiehlt sich für die weiche Kantilene und vorzugsweise für den Liederstil. Hierbei ist zu bemerken, daß die Ausbildung einer schönen Kantilene, d. h. einer auf gleichmäßigster Atemführung beruhenden, durch lückenloses (enges) legato ausgezeichneten, melodischen Tonfolge das Hauptziel aller Gesangstudien sein muß, das sich sehr wohl mit meisterhafter Deutlichkeit der Aussprache und charakteristischem Ausdruck verträgt. Wie schon in der Einleitung bemerkt, hat bald die reinmusikalische Schönheit der Melodiebehandlung, bald die realistische Schärfe und Wahrheit des poetischen Vortrags als Ideal der Gesangskunst gegolten, während doch die vollkommene Meisterschaft nur in sicherer Beherrschung beider Stilarten zu erblicken ist, die in der Vokalkunst nebeneinander ihre Geltung behaupten.

439. Der Koloraturgesang. Die größten Stilgegensätze der Gesangskunst finden wir im Koloraturgesang und im Recitativ ausgeprägt. Der Koloraturstil nähert sich der absoluten Musik, insofern die menschliche Stimme hier vorzugsweise zum instrumentalen Träger reinmusikalischer Gebilde wird, während die scharf ausgeprägte Bedeutung des Worts sich in melismatischen Verzierungen verflüchtigt und im günstigsten Falle nur die allgemeine poetische Idee in der musikalischen Gestaltung zum Ausdruck kommt. Eine solche tiefere ästhetische Bedeutung hat die Koloratur meist bei Händel, wo sie gleichsam zur Tonmalerei wird und z. B. das Zwitschern der Vögel, das Rauschen der Wellen, das Züngeln der Flammen, das Schlagen des erregten Herzens u. s. w. durch symbolische Tonfiguren schildert. Die italienische Opernmusik der zweiten Hälfte des vorigen, der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts pflegte dagegen den Ziergesang fast ausschließlich als Selbstzweck, d. h. als Tummelplatz für die aufs höchste gesteigerte Kehlkopfvirtuosität, bei der jedes Streben nach Wahrheit des poetischen Ausdrucks in den Hintergrund trat. Musikstücke dieses Stils fordern denn auch von dem heutigen Sänger nur sichere instrumentale Beherrschung und Geläufigkeit der Stimme.

440. Das Recitativ. Das Recitativ verläßt insofern den Boden der reinen Musik, als es die Fessel des Taktes, d. h. der genauen rhythmischen Gliederung durch Zeiteinheiten abwirft und sie durch die natürliche Accentuation der ausdrucksvollen Sprache ersetzt. Dagegen behält es als musikalisches Element die fixierte Tonhöhe bei und bildet so eine Uebergangsstufe zwischen reiner Poesie und Vokalmusik. Die Silbenlänge und die Accentverteilung bestimmen sich beim Recitativ ausschließlich durch die Rücksicht auf ausdrucksvolle Deklamation, so daß die Note als rhythmisches Zeichen ihre Bedeu-

Digitized by Google

tung verliert und nur die Tonhöhe feststellt. Man unterscheidet Secco-recitativ, bei dem sich die Singstimme über einfachen, ausgehaltenen Akkorden in vollster Freiheit und Ungebundenheit der Deklamation bewegt, und begleitetes (obligates) Recitativ, bei dem eine reichere, ausgeführtere Begleitung der Singstimme häufig zur strengeren Wahrung des Taktes nötigt und durch gelegentliche Zwischenspiele das musikalische Element wieder mehr in den Vordergrund treten läßt.

Beim Vortrag des Recitativs muß man sich vor zwei Extremen hüten. Man vermeide einerseits, durch schwerfällige Langsamkeit und gleichmäßige Breite der Silbenbehandlung das Recitativ in einen eintönigen, psalmodierenden Singsang ausarten zu lassen, durch den manche Sänger vermeinen, der Würde des Oratorienstils am meisten zu entsprechen. Andererseits hüte man sich vor flüchtigem und tonlosem, die Sprache äußerlich nachahmendem Vortrag. Eine wahrhaft plastische Wirkung ist nur zu erzielen durch eindringliches, scharfes Accentuiren und längeres Verweilen auf den Höhepunkten der Deklamation, während die Nebensilben und unbetonten Worte zwar deutlich zu artikulieren, aber in lebhafterem Zeitmaß und mit geringerer Tonstärke vorzutragen sind.

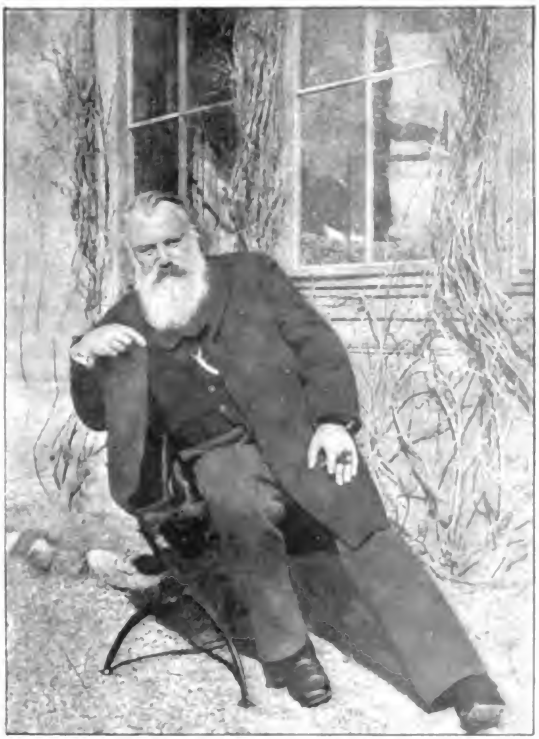
441. Der Geschmack. Die große Mehrzahl der Gesangsstücke bewegt sich auf einer von den Polen des Recitativs und des Ziergesangs gleichweit entfernten Mittellinie und verlangt ein vollkommnes, inniges Verschmelzen des poetischen und musikalischen Elements. Doch wird bald das eine, bald das andere größere Geltung beanspruchen, bald absolute Tonschönheit und Entfaltung der Kantilene, bald vollkommne Deutlichkeit der Sprache und realistische Ausdruckswahrheit die Hauptsache sein. Hier zu entscheiden ist Sache des natürlichen künstlerischen Feingefühls, des gebildeten Geschmacks und der Kunsterfahrung. Wie es vorkommen kann, daß zur Entfaltung höchsten melodischen Reizes im legato die Schärfe der Artikulation (z. B. bei zusammenstoßenden gleichen Konsonanten: „nicht — treu") vorübergehend zurücktritt, so kann andrerseits im Dienste der dramatischen Wahrheit die musikalische Schönheitslinie durch ein Tremolo, einen offenen Schrei, ein hörbares Atmen, ein Abbrechen mitten im Wort u. a. m. gelegentlich durchbrochen werden.

Für die Ausbildung des Schülers wird allerdings das erste Erfordernis immer musikalische und gesangstechnische Korrektheit sein müssen. Einer spätern Entwickelung ist dann die Aneignung aller charakteristischen Klangfarben und sprachlichen Vortragsmittel vorbehalten. Auf diesem Gebiet spielt die individuelle geistige Anlage jedenfalls die Hauptrolle, und das Beispiel vollendeter Künstlerschaft wirkt hier noch mehr fördernd und anregend als die Lehre. Als vortreffliches Mittel zur Herausbildung eines freien und charakteristischen Vortrags im Gesange ist jedem Kunstjünger zu empfehlen, zunächst den Text eines Gesangstücks ohne Musik in seinen einzelnen Teilen durchzusprechen und als Ganzes ausdrucksvoll zu deklamieren, ehe er an die Verbindung von Wort und Ton geht. Besonders der Vortrag des Recitativs wird hierdurch außerordentlich gewinnen.

D. Schluß.

442. Die Gesundheit. Zum Schluß seien noch einige Bemerkungen über das gesundheitliche

Digitized by Google



Joh. Brahms.

Johannes Brahms,

geb. 7. Mai 1833 in Hamburg,
gest. 3. April 1897 in Wien.

Digitized by Google

Anton Rubinſtein,

geb. 28. Nov. 1830 in Wechwotynez (Beſſarabien),
geſt. 20. Nov. 1894 in Villa Peterhof bei Petersburg.

Digitized by Google

Verhalten des Sängers angefügt. Der Umstand, daß das musikalische Instrument des Sängers mit ihm verwachsen ist, das heißt einen Teil seines körperlichen Ich darstellt und die Lebensquelle der Atmung für ihn auch zur Tonquelle wird, sichert der Gesangskunst vor allen Zweigen der ausübenden Tonkunst den höchsten persönlichen Reiz, birgt aber auch die Gefahr in sich, daß jede Störung des Allgemeinbefindens die Kunstübung des Sängers nachteilig beeinflußt. Für ihn gilt der Satz: vox sana in corpore sano. Was der Gesundheit im allgemeinen förderlich ist, nützt auch der Stimme. Daher hat der Sänger in gesundheitlicher Beziehung zunächst durch Abhärtung und Leibesübungen die Widerstandsfähigkeit seines Körpers zu steigern. Des fördernden Einflusses regelmäßiger Atmungsübungen in frischer Luft wurde schon oben gedacht. Von allen Sportarten ist das Wandern (auch mäßiges Bergsteigen) unbedingt am meisten zu empfehlen, demnächst das Turnen.* Dagegen ist erfahrungsgemäß das Radfahren wegen seiner einseitigen Gymnastik und der damit verbundenen Erkältungsgefahr Sängern ebenso zu widerraten wie das Tanzen, das meist eine gesteigerte Atemthätigkeit in staubiger, minderwertiger Luft mit sich bringt und ebenfalls leicht Erkältungen veranlaßt. Ueberhaupt sei das Bestreben des Sängers, sich nach Möglichkeit vor Katarrhen der Atmungsorgane zu schützen, da sie ihn nicht nur vorübergehend der Ausübung seiner Kunst entziehen, sondern in häufiger Wiederkehr den Schmelz des Organs aufreiben. Der Grund, warum die südlichen Länder meist schönere Stimmen zur Reife bringen, liegt nicht in einer glücklicheren Naturanlage der Südländer, sondern nur in den günstigeren klimatischen Verhältnissen, durch die sie vor Katarrhen mehr geschützt sind. Darum bedarf der Nordländer besonderer Abhärtung gegen Witterungseinflüsse, die er durch kalte Abreibungen, Bäder und Einwirkung frischer Luft auf die äußere Haut erreichen kann.

Jeder rasche und unvermittelte Temperaturwechsel ist zu vermeiden, besonders unmittelbar nach dem Singen, das eine stark erhöhte Thätigkeit der Organe bewirkt und sie dadurch für schädliche Einflüsse besonders empfänglich macht. Dauernde Gewöhnung an die Nasenatmung ist ein vortreffliches Vorbeugungsmittel gegen Erkältungen und darum Sängern ausschließlich zu empfehlen; ganz besonders aber sollte man, aus dem warmen Zimmer oder gar aus überhitzten Sälen ins Freie tretend, den Mund stets geschlossen halten und das Sprechen so lange gänzlich vermeiden, bis man sich an die kältere Luft gewöhnt hat.

In Bezug auf die Kleidung folge jeder allgemein anerkannten hygienischen Grundsätzen und den am eignen Leibe gemachten Erfahrungen; denn auch hier spielen langjährige Gewöhnung und besondere Naturanlage eine entscheidende Rolle. Daß Sängerinnen auf das Einschnüren des Oberkörpers durch feste Korsetts ganz verzichten müssen, ist für jeden denkfähigen Menschen selbstverständlich; ein dauernder Kampf der Atmungsorgane gegen diese Panzerung macht jede künstlerische Atembeherrschung unmöglich und führt zu Körperschwäche und Siechtum.

* Selbstverständlich ist, daß man sich durch gymnastische Uebungen, die an sich dem Körper heilsam sind, nicht unmittelbar vor dem Singen ermüden darf, da das Singen selbst eine kräftige Muskelleistung darstellt, zu der nur ein ausgeruhter Körper tauglich ist.

Digitized by Google

Die Ernährungsweise des Sängers braucht in nichts von der normaler, gesunder Menschen abzuweichen. Jeder Erwachsene weiß aus Erfahrung, was ihm zuträglich ist, was nicht. Nur vermeide der Sänger, unmittelbar nach einer Mahlzeit zu singen oder gar angestrengt zu üben, sondern warte damit eine bis zwei Stunden. Beim Alkohol- und Tabakgenuß hat man streng zwischen der Wirkung auf das Allgemeinbefinden und dem lokalen Einfluß auf die Schleimhäute zu unterscheiden. Vermögen geringe Mengen dieser Reiz- und Genußmittel einen wohlthätigen und anregenden Einfluß auf das Nervensystem des Sängers auszuüben, so ist ihre häufige örtliche Einwirkung auf die Schleimhäute des Mundes und Halses nur nachteilig, und darum größte Mäßigkeit in diesen Dingen dem Sänger zu empfehlen. Besonders das Rauchen sollte er lieber ganz unterlassen, denn die Beispiele stark rauchender, tüchtiger Sänger sind nur die Regel bestätigende Ausnahmen.

In gesundem Zustande vermeide der Sänger durchaus all die zahlreichen Hausmittelchen, durch die manche glauben, die Disposition ihrer Stimme zu heben. Die Wirkung solcher festen und flüssigen Substanzen beruht bei einer gesunden Stimme ausschließlich auf Einbildung. Die beste Vorbereitung des Organs auf eine größere Leistung ist mehrstündiges Schweigen, also Ruhe. Fühlt man unmittelbar vor dem Singen eine lästige Trockenheit im Halse, so trinke man etwas gewöhnliches Wasser, das man so lange im Munde behält, bis es genügend temperiert ist und dann hinunterschluckt.

Für abnorme, krankhafte Zustände des Stimmorgans Verhaltungsmaßregeln zu geben, ist Sache des Arztes. Liegt eine Erkältung oder irgend ein andrer Schwächezustand der Stimme vor, so enthalte sich der Sänger sofort alles Singens und schränke auch das Sprechen nach Möglichkeit ein. Bei leichteren Katarrhen sind Spaziergänge in der frischen Luft sehr empfehlenswert. Leichte Entzündungen des Halses und Rachens sind durch Gurgeln mit den bekannten schleimlösenden oder desinfizierenden Mitteln, katarrhalische Zustände des Kehlkopfs, der Luftröhre und der Bronchien durch Inhalationen zu bekämpfen. Bei schweren Erkältungen lege sich der Sänger sofort zu Bett, da die Einwirkung der Bettwärme ein durch nichts zu ersetzendes, schnell wirkendes Heilmittel ist.

Daß jede Schwächung des Nervensystems die Leistungsfähigkeit des Sängers beeinträchtigt, liegt auf der Hand. Daher sei er stets darauf bedacht, durch Schlaf, den Shakespeare „die Würze aller Wesen" nennt, seinem Körper genügende Erholung zu verschaffen.

Digitized by Google

Das musikalische Kunstwerk.

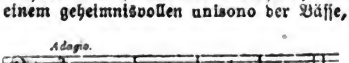
Der Konzertsaal.

Symphonien.

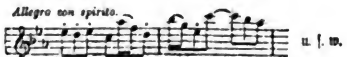
Haydn ist der eigentliche Schöpfer der Symphonien; was vor ihm auf diesem Gebiete geschaffen ist, hat jetzt nur noch einen historischen Wert, selbst von seinem unmittelbaren Vorgänger Carl Philipp Emanuel Bach spielt man nur noch dann und wann seine D-dur-Symphonie,

ein frisches, feuriges Werk, welches in historischen Konzerten immer noch einen Platz verdient.

443. Joseph Haydn. Symphonie in Es-dur (mit dem Paukenwirbel). Aufführung dauert 31 Minuten. Von den 126 Symphonien, welche Haydn schrieb, hat sich begreiflicherweise nur ein Bruchteil bis auf den heutigen Tag erhalten. Es mögen etwa 15 sein, denen man immer noch auf den Programmen wohlgesinnter Konzert-Institute begegnet. Werden sie auch in der Gegenwart mehr als wünschenswert von den neuesten Erscheinungen verdrängt, so scheint doch ihre andauernde Lebensdauer, kraft der ihnen innewohnenden wundervollen Erfindung und meisterhaften, tadellosen Gestaltung, verbürgt. Die in Rede stehende Symphonie gehört zu den 12, welche den Namen „Londoner Symphonien", und sämtlich unverkennbar den Stempel positiver Meisterschaft an sich tragen. Sie beginnt, nachdem der Paukenwirbel verhallt, mit einem geheimnisvollen unisono der Bässe,



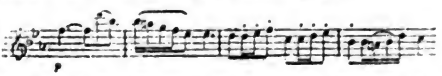
welches später im Allegro noch einmal während des Durchführungsteils und zum Schluß in durchaus genialer Weise als Coda benützt wird, wie folgt:



u. s. w.

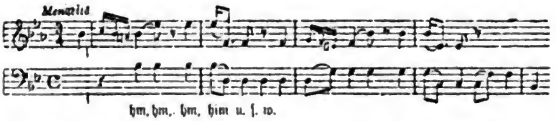
Das Hauptthema ist das folgende.

das zweite Thema, welches von unserm Meister sonst sehr häufig aus dem ersten herausgebildet wird, ist in dieser Symphonie ein ganz selbständiges:

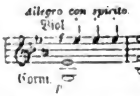


Das Andante (C-moll 3/4) ist in Variationenform geschrieben und zwar in der Weise, daß dem 24 Takte umfassenden Thema in c-moll und dem sich anschließenden Thema in c-dur (von ganz gleichem Umfang) nur zwei Variationen folgen, dann aber eine breite Coda den Satz zu glänzendem Ende führt. Diese Coda ist geradezu genial entworfen und ausgeführt. Man hat darauf hingewiesen, daß dieser Satz, und namentlich die Coda dem Schöpfer der Sinfonia eroica möglicherweise vorgeschwebt habe, als er den Trauermarsch in dieser Symphonie concipierte. Jedenfalls sind Anknüpfungspunkte vorhanden, welche diese Vermutung rechtfertigen. Der dritte Satz, Menuetto überschrieben, ist keineswegs ein bloß heiteres, etwas altväterisches Tanzstück, sondern ein zwar humoristisch gewürztes, aber doch auch ernste Saiten anschlagendes Charakterstück. Wollte man im Andante Beziehungen zu Beethoven finden, so könnte man in dem Hauptthema auch eine gewisse Verwandtschaft m. Papagenos „Hm, hm, hm" in der Zauberflöte entdecken: Man vgl.:

Digitized by Google



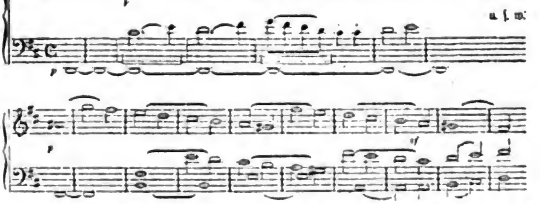
Das Finale ist ein Wunderwerk genialer thematischer Arbeit. Man ist versucht, zu behaupten, daß der ganze Satz ausschließlich aus den beiden Motiven entstanden ist, welche in folgenden vier Takten gleich zu



Anfang auftreten. In allen denkbaren Verwandlungen und Kombinationen bringt sie der Meister und weiß denselben häufig einen so neuen Charakter zu geben, daß es verzeihlich ist, wenn man nicht sofort den Ursprung entdeckt.

444. Joseph Haydn. Symphonie Nr. II in D-dur. Aufführung dauert I. Satz 10 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 7 Min., zusammen 29 Minuten. Dieselbe beginnt ebenfalls mit einer kurzen, in d-moll stehenden Einleitung, welcher sich das Allegro in der Durtonart mit folgendem Hauptthema anschließt

Ein zweites **neues** Thema bringt Haydn diesmal nicht, es ist eine Transponierung des ersten Themas nach A-dur. Die Durchführung beschäftigt sich vorzugsweise mit den beiden eingeklammerten Takten, welche nicht weniger als sechzehnmal erscheinen. Der Grundzug dieses Satzes ist der gesunder und ungekünstelter Fröhlichkeit. Ganz diesem Charakter entsprechend, aber in den weicheren Ton des langsamen Satzes gestimmt, ist das Andante in G-dur $^2/_4$. Zwar wird es auch durch energische Episoden unterbrochen, doch kehrt der Komponist stets bald zum Charakter des Anfanges zurück. Daß Haydn bei Wiederaufnahme eines Hauptthemas (namentlich in langsamen Sätzen) stets bemüht ist, dasselbe durch Varianten aller Art zu bereichern, hat er mit Mozart und Beethoven gemein. Das Menuett ist wiederum ein sehr veredeltes „Tanz-Menuett". Das Trio in der großen Unterterz (B-dur) geschrieben, rieselt wie ein klares Wässerchen dahin und bildet solcherweise einen reizenden Gegensatz zu dem kernigen Menuett. Das Finale ist wiederum bewunderungswürdig hinsichtlich der thematischen Gestaltung und thematischen Arbeit. Die beiden Hauptthemen:

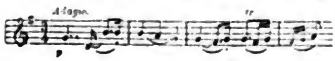


kontrastieren nach jeder Seite hin aufs glücklichste und liefern, ohne jede sophistische Auslegung, den Stoff für den ganzen ausgedehnten Satz! Man teile das oben angeführte Thema mit dem dazu gehörigen Kontrapunkt und wird eins der Motive oder Motivglieder stets irgendwo entdecken.

445. Joseph Haydn. Symphonie Nr. III. in Es-dur. Aufführung dauert I. Satz 9 Min., II. Satz 10 $^2/_3$ Min., III. Satz 4 $^1/_3$ Min., IV. Satz 8 Min., zusammen 27 Minuten. Sie beginnt wie die vorhergehenden mit einer kurzen Einleitung, in der eine frappante Modulation nach c-moll besonders reizvoll ist; das folgende vivace assai beginnt anspruchslos, fast schüchtern, nur mit zwei Geigen, denen sich alsdann das übrige Streichquartett, später die ganze Blasharmonie zugesellt. Besonders anmutig wirkt die Coda:

Digitized by Google

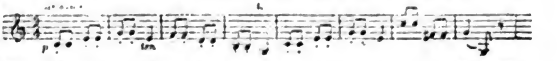
welche auch vorzugsweise den Stoff zum Durchführungsteil liefert. Das Adagio beginnt wie mit einer bescheidenen Frage:



Bescheiden bleibt der ganze Satz in seinem ferneren Verlauf, aber welch tiefe Innigkeit liegt in der Erfindung, welche Kunst in der einfachen, übersichtlichen Gestaltung! Gegenüber solchen Sätzen kann es Einen beinahe verdrießen, wenn man so oft von dem „guten Papa Haydn" und seinem Zöpfchen reden hört.

Ich halt' es mit dem Zopfe,
Wenn solch ein Mann da dran.

Menuett und Trio (in Es-dur und C-dur) ergänzen sich wiederum ganz wundervoll. Ist die Grundstimmung der meisten Menuetts und Schlußsätze von Haydn auch häufig dieselbe, so ist es nur um so mehr zu bewundern, wie er doch wieder jedem einzelnen Satze durch die Unerschöpflichkeit an



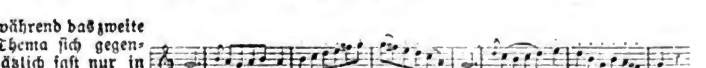
schalkhaften oder ernsten, sinnenden oder kecken Gedanken neuen Reiz zu verleihen gewußt hat.

446. Joseph Haydn. Symphonie Nr IV in D-dur. Aufführung dauert 28 Minuten. Diese Symphonie hat sich im allgemeinen nie so großer Beliebtheit erfreut, wie die meisten ihrer Schwestern. Auch der größte Meister hat nicht lauter gleichwertige Werke geschrieben und so treten wir auch wohl Haydn nicht zu nahe, wenn wir sie als eine solche bezeichnen, die gegenüber seinen schönsten Symphonien zurücksteht.

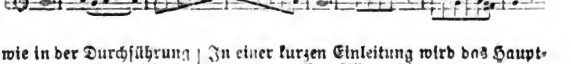
447. Joseph Haydn. Symphonie Nr. V in D-dur. Aufführung dauert 22 Minuten. Auch diese Symphonie gehört zu den weniger geschätzten. Immerhin mag sie dies Schicksal nicht so verdienen als die vorige, denn sie enthält viel hübsche Erfindung, während andrerseits die Stimmung in allen vier Sätzen zu sehr eine gleiche ist.

448. Joseph Haydn. Symphonie Nr. VI in G-dur (genannt mit dem „Paukenschlag"). Aufführung dauert I. Satz 8 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 3 Min., IV. Satz 3 Min., zusammen 22 Minuten. Den Beinamen erhielt die Symphonie, weil Haydn sich den Scherz machte, im Andante einen wuchtigen Paukenschlag vorzuschreiben, nachdem ein friedliches Thema zweimal im piano und pianissimo erklungen war. Man erzählt, daß seine englischen Zuhörer nicht selten während des Konzertes einschliefen und daß Haydn sie auf diese Weise zwang, ihrer Pflicht als Zuhörer zu genügen. Das Thema selbst begegnet uns wieder in den Jahreszeiten, und zwar in der Baß-Arie „Nun eilet froh der Ackersmann". Der Satz ist wieder in Variationenform geschrieben und reich an schönen Details. Im dritten Satze tritt das Trio durch ganz besondere Liebenswürdigkeit hervor. Das Finale sprudelt über vor Lust und Uebermut.

449. Joseph Haydn. Symphonie Nr. VII in C-dur. Aufführung dauert 24 Minuten. Nach einer kurzen Einleitung setzt das gesamte Orchester im unisono mit folgendem Thema ein, welches während der ersten neun Takte nur die Töne des C-dur-Dreiklangs bringt,



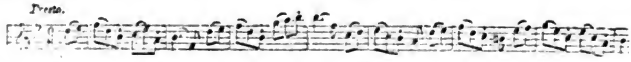
während das zweite Thema sich gegensätzlich fast nur in Sekundenschritten bewegt:



Bemerkenswert ist, wie in der Durchführung das durch eine Klammer gekennzeichnete Motiv, welches im Anfange in gewaltiger Kraft tönt, im pianissimo von den einzelnen Stimmen des Streichquartetts verwendet wird. Das Adagio ma non troppo ist in freier Variationenform geschrieben. Das Trio des dritten Satzes ist von ganz absonderlichem Reiz durch die Naivität der Erfindung und das Raffinement der Instrumentation; die ersten acht Takte wiederholen sich viermal, aber jedesmal anders instrumentiert. Das Finale ist entzückend, voller Witz und Humor.

450. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 8 in B-dur. Aufführung dauert 24 1/2 Min. In einer kurzen Einleitung wird das Hauptthema des ersten Allegros in der entsprechenden Molltonart dreimal, teils ganz, teils bruchstückweise gebracht, drei Fermaten erhöhen die Spannung, bis nun das Allegro im freudigen B-dur erklingt. In wundervollem Fluß gleitet der Satz vorüber, der, ohne zu geistreicheln, voll kunstvoller Kombinationen ist. Ein Adagio voll innigen Gesanges folgt, und auch das Menuett steht auf der Höhe der schönsten derartigen Sätze von Haydn (man beachte die reizende Episode in As-dur, zu Anfang des zweiten Teiles), aber die Krone des Ganzen ist doch das Finale. Das Hauptthema wird leise vom Streichquartett intoniert:

Digitized by Google

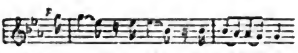


von der Oboe wiederholt, tritt später in veränderter Gestalt in F-dur auf und der erste Teil des Presto scheint fast abgeschlossen zu sein, da tritt unerwartet ein neues Motiv

u. s. w.

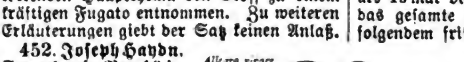
auf, welches in der Durchführung einer Solo-Violine zuerteilt wird und in dieser Weise unbeschreiblich anmutig wirkt. Der Satz endet mit einem „Più moderato" im geraden Gegensatz zu dem Brauche mit einem più presto zu schließen.

451. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 9 in C-moll. Aufführung dauert 18 Minuten. Von allen zwölf Londoner Symphonien ist dies die einzige ohne jegliche langsame Einleitung und zugleich die einzige in der Molltonart. Darum aber ist der Charakter derselben doch kein düsterer. Nachdem das energische Anfangsmotiv gejubelnd verwertet worden, tritt das freundliche Thema auf:



und leitet in die glänzend abschließende Coda. Der Durchführungsteil ist in hohem Grade interessant durch die bescheidene und doch kunstvolle thematische Arbeit. Der erste Satz schließt im hellen C-dur ab. Das Andante cantabile in Es-dur ist abermals in Variationenform geschrieben, in seinem Aufbau ist es ungemein klar, und, infolge seines schlicht anmutigen Charakters bildet es einen wirksamen Gegensatz zu dem teils energischen, teils glänzenden ersten Satze. In dem Menuett macht stets das Trio mit seinem Violoncell-Solo eine besondere Wirkung. Im Finale ist es von besonderem Interesse, zu gewahren, wie H. aus dem fast schlichtern auftretenden Hauptthema den Stoff zu einem kräftigen Fugato entnommen. Zu weiteren Erläuterungen giebt der Satz keinen Anlaß.

452. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 10 in D-dur. Aufführung dauert 22 Minuten. Der Anfang des Allegros ist

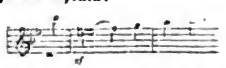


originell genug, da zunächst e-moll, dann erst d-dur auftritt. In unbefangener Fröhlichkeit strömt der Satz dahin und ihm folgt ein Capriccio in breitem Tempo, in welchem der Meister eine sehr mannigfaltige Rhythmik entfaltet, übrigens sich durchaus nicht sehr launisch gebärdet. Er ist so launig, daß es ihm schwer wird, sich launisch zu zeigen. Davon geben auch die folgenden Sätze den Beweis.

453. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 11 in G-dur. Aufführung dauert I. Satz 7½ Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 4½ Min., zusammen 24 Minuten. Man hat ihr den Beinamen Militär-Symphonie gegeben, weil der Komponist im zweiten und letzten Satze die sogenannte „türkische Musik", in diesem Falle Triangel, Becken und große Trommel benutzt hat, sicherlich eine zu jener Zeit kühne Neuerung. Der erste Satz in seiner unbefangenen Heiterkeit weist nirgend auf einen kriegerischen Charakter hin, und auch der zweite, ein Allegretto, dem Haydn eine französische Romanze zu Grunde gelegt hat, verläuft trotz einer Trompeten-Fanfare, die kurz vor dem Schlusse ertönt, durchaus friedlich. Im Menuettsatz ist wiederum einmal das Trio von besonderem Reiz. Im Finale ist ein sehr bescheidener Gebrauch von den Schlag-Instrumenten gemacht worden; fast scheint's als habe Haydn die guten Leute, die nun einmal in Aktion getreten waren, aus freundlicher Rücksicht noch einmal beschäftigt.

454. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 12 in B-dur. Aufführung dauert I. Satz 8 Min., II. Satz 6 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 4 Min., zusammen 22 Minuten. In der nur 22 Takte umfassenden Einleitung ist der erste Takt (mit dem die erste Geige anhebt, nachdem das gesamte Orchester den Grundton in einer langen Fermate ausgehalten hatte) nicht weniger als 18 mal verwendet worden. Dann setzt das gesamte Orchester in Fortissimo mit folgendem frischen Thema ein:

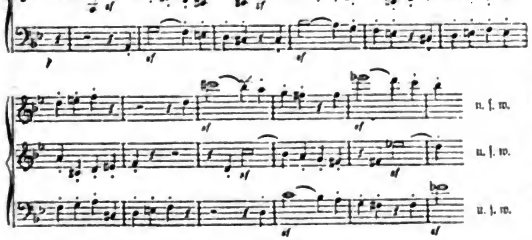
Diesem stehen zur Seite das zweite Thema:



welches scheinbar zu einem vollen glänzenden Abschluß des ersten Teiles führt, und folgendes Motiv:

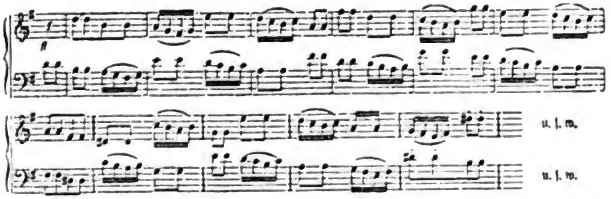
Digitized by Google

welches den wirklichen Abschluß noch um einige Zeit verzögert und welches, vereint mit dem ersten und zweiten Thema den Stoff zu einer ungemein reichen und fesselnden Durcharbeitung liefert. Ganz besonders sei auf den dreistimmigen Canon aufmerksam gemacht, der aus dem in der Gegenbewegung wiederkehrenden zweiten Thema gebildet wurde.



Jedenfalls ist dieser Satz der bedeutendste von allen ersten Symphoniesätzen Haydns. Das breitausgeführte Adagio ist identisch mit dem Fis-dur-Adagio in dem Fis-moll-Trio von Haydn. Es zeichnet sich aus durch eine sehr obligate Violoncell-Partie wie durch die Anwendung von gedämpften Trompeten und Pauken. Auch dies Adagio ist eines der schönsten, die Haydn geschaffen. Ebenbürtig reihen sich Menuett und Finale an, so daß man diese zwölfte der Londoner Symphonien als eine von Haydns bedeutendsten Schöpfungen auf diesem Gebiete bezeichnen kann.

455. Joseph Haydn. Symphonie Nr. 13 (der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe) in G-dur. Dauer der Aufführung 16½ Min. Eine der kleineren, vermutlich auch früheren Symphonien von Haydn, welche sich aber ganz besonderer Beliebtheit erfreut, namentlich wegen des unwiderstehlichen Humors, der den letzten Satz beseelt. Gut gespielt, entgeht der Satz selten dem da-capo-Ruf. Aber selbst wenn der Humor häufig an Drollerie streift, weiß unser Meister doch immer zu rechter Zeit einzulenken und durch kunstvolle aber dennoch ungekünstelte Episoden zu zeigen, daß er wohl „Spaß versteht", jedoch den Ernst auch liebt. Man betrachte den folgenden kunstvollen Canon, welcher sich dem humoristischen Inhalt des Finales auf ungekünstelte Weise einfügt:



456. Aehnlich in der ganzen Erscheinung ist dieser Symphonie die **Symphonie Nr. 14 (der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe) in D-dur von Joseph Haydn.** Aufführung dauert 21 Minuten. Wie in der vorher besprochenen Symphonie ist auch in dieser das Finale die Perle des Ganzen. Hier wie dort ist Haydn unerschöpflich an witzigen Einfällen, durch welche er der Wiederkehr des reizenden Themas auch immer wieder neuen Reiz zu verleihen weiß. Als dritte im Bunde erwähnen wir noch die

457. Oxford-Symphonie von Haydn, welche dieser für die Universität Oxford schrieb, als er von derselben zum Doktor creirt worden war. Dauer der Aufführung 22½ Minuten.

Mozart schrieb im ganzen 49 Symphonien, davon die erste als achtjähriger Knabe! Es ist begreiflich, daß die vielen im Knabenalter geschriebenen Symphonien in der Gegenwart keine künstlerische Bedeutung mehr haben, aber Mozart hat sich nie sprungweise, sondern immer stetig entwickelt und demgemäß sind auch seine vier letzten Symphonien, die er in reifem Mannesalter schrieb, fraglos nicht nur seine bedeutendsten, sondern absolut hochbedeutende Marksteine

Digitized by Google

in der Entwicklung der Symphonie, die in Beethoven ihren genialsten Vertreter fand. Zwar kann man sich das Faktum leider nicht verhehlen, daß die Gegenwart sich von der Instrumentalmusik Mozarts mehr und mehr abgewandt hat; man schwelgt jetzt gern in Dissonanzen und in berauschendem Orchesterklang, und kommt — bei solcher Geschmacksrichtung — freilich nicht auf seine Rechnung, wenn man eine Mozartsche Symphonie mit ihrem bescheidenen Orchester und mit ihrer nur Wohllaut ausstrahlenden Erfindung hört. Aber hoffen wir, daß der Dichter, als er die nachstehenden Strophen sang, prophetisch gekündet hat:

Mag die Welt vom einfach Schönen
Sich für kurze Zeit entwöhnen,
Nimmer trägt sie's auf die Dauer,
Schnödem Ungeschmack zu fröhnen,
Bald, vom Taumelfest ersättigt
Anspruchsvoller Trugkamönen,
Sehnt sie sich zurück zum Gipfel,
Den die echten Lorbeern krönen,
Und mit Wonne lauscht sie wieder
Goethes Liedern, Mozarts Tönen.
(Emanuel Geibel.)

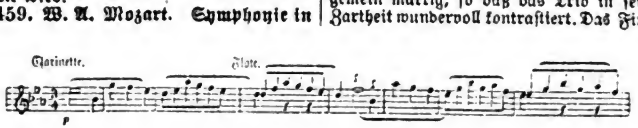
458. Wolfgang Amadeus Mozart. Symphonie in D-dur (ohne Menuett). Aufführung dauert I. Satz 14 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 5 Min., zusammen 29 Minuten. Sie ist die erste von seinen vier wahrhaft bedeutenden Symphonien und beginnt mit einer breiten, reich ausgestatteten Einleitung, wie man eine solche vordem vergebens suchen würde. Wie verschleiert beginnt das Allegro mit folgendem

Thema, um dann einer schmetternden Fanfare zu weichen. Damit sind die beiden Grundstimmungen dieses Satzes gegeben. Von Bedeutung ist noch das zweite wunderliebliche Thema in A-dur, welches sofort in A-moll wiederholt wird, und das kurze

accessorische Motiv: Letzteres spielt, ebenso wie das durch eine Klammer gekennzeichnete Motiv des ersten Themas, in dem Durchführungsteile eine bedeutende Rolle. Das letzte Drittel des Satzes entspricht dem ersten Teile in allem Wesentlichen.

Ein wonniger Satz, von innigster Empfindung, getränkt von Wohllaut, ist das folgende Andante. Keck und zugleich höchst anmutig ist der Schlußsatz, ein Presto von zündender Wirkung, wenn er virtuos gespielt wird.

459. W. A. Mozart. Symphonie in Es-dur. Aufführung dauert I. Satz 9 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 3 Min., IV. Satz 5 Min., zus. 27 Minuten. Die Einleitung verfolgt den Zweck, den Hörer in Spannung auf das Kommende zu erhalten, und ist in dieser Art ein wahres Meisterstück. Sinnend und singend beginnt das Allegro, und nachdem das breite Thema von den Geigen zum Halbschluß geführt ist, singen jetzt selbst die Kontrabässe im Verein mit dem Violoncell dasselbe Thema. Der erste Teil ist breit angelegt, während die Durchführung sehr concis gehalten ist. Das letzte Drittel des Satzes entspricht alsdann ziemlich genau dem ersten Teile des Allegro. Das Andante con moto in As-dur ist von bezaubernder Anmut und Innigkeit, unterbrochen von einigen kräftigen, fast leidenschaftlichen Episoden. Das Menuett ist ungemein markig, so daß das Trio in seiner Zartheit wundervoll kontrastiert. Das Finale



in welchem Mozart den liebenswürdigsten Humor entwickelt, ist nicht Rondo, sondern in der Form des ersten Satzes einer Sonate geschrieben. Das zweite Thema ist nach Haydnscher Art, eine Umbildung des ersten Themas. Höchst originell ist es, wie der Meister mit den ersten Tönen des Satzes denselben auch abschließt.

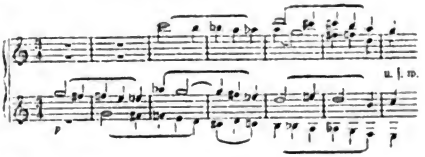
460. W. A. Mozart. Symphonie in G-moll. Aufführung dauert I. Satz 7 ½ Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 3 Min., IV. Satz 6 ½ Min., zusammen 25 Minuten. Ohne jedwede Einleitung beginnt Mozart mit dem, wie wehmütige Klage singenden Thema. Möchte man dem Andern schildern, wie diese oder jene Töne zu Einem sprechen, so denkt man unwillkürlich an Geibels Worte:

Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.

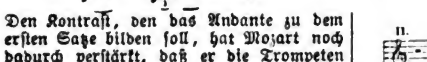
Es wird der Versuch gar zu leicht zur Phrasel Im Durchführungsteil erklingt ununterbrochen das Hauptthema, aber in

Digitized by Google

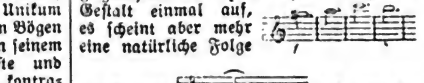
staunenswerter Weise in andere poetische Beleuchtung gerückt. Kraftvoll schließt dieser in seiner Art ganz einzig dastehende Satz ab. Der zweite Satz, ein Andante in Es-dur 6/8 beginnt mit einem Thema, dessen melodische Gestaltung sich erst durch das imitatorische Eintreten verschiedener Instrumente erfüllt. Auch in diesem Satze zwingt Mozart die Bässe zum Singen. Wollte man die wunderbare Filigran-Arbeit, welche diesen Satz zu einem wahren Unikum stempelt, analysieren, so würde man Bögen füllen können! Das Menuett ist in seinem Charakter vielleicht das ernsteste und strengste, welches existiert. Die kontrapunktische Kunst darin ist um so bewundernswerter, als der Laie vielleicht kaum etwas von der darin enthaltenen Gelahrtheit spürt. Das Trio erklingt alsdann wie ein sanftes Idyll. Das Finale ist wohl der leidenschaftlichste Instrumentalsatz, den Mozart je geschrieben hat. Selbstverständlich fehlt es nicht an weicheren Episoden, die versöhnend und wie Frieden bringend wirken. Ungestüm schließt der Satz ab.



461. W. A. Mozart. Symphonie in C-dur. Aufführung dauert 32 Minuten. Zum Unterschied von anderen C-dur-Symphonien desselben Meisters nennt man sie gemeiniglich „mit der Schlußfuge", wohl auch „Jupiter-Symphonie". Die eine wie die andere Bezeichnung ist wohl anfechtbar, denn der letzte Satz enthält manche Episoden, die nicht als Teile einer Fuge zu betrachten sind; und was die beiden Mittelsätze mit Jupiter zu thun haben könnten, ist auch schwer zu ergründen. Mit festlichen Klängen beginnt das Werk, aber weichere und wiederum graziösere Themen werden dem lapidaren Hauptthema zugesellt und so ist ein Satz entstanden von farbenreichstem Inhalt, der aber doch, dank der meisterhaften Form, durchaus einheitlich ist und in ununterbrochenem Flusse dahinrauscht.



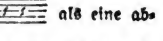
Den Kontrast, den das Andante zu dem ersten Satze bilden soll, hat Mozart noch dadurch verstärkt, daß er die Trompeten und Pauken schweigen und Geigen und Bratschen mit Sordinen spielen läßt. Eine seltsam abgeklärte Stimmung beherrscht den ganzen Satz; die Innigkeit der Empfindung wird niemals überschwänglich-sentimental, die schmerzlichen Accente werden nicht heftig, die freundlichen Melodien nicht süßlich, kurz — wer derber al fresco-Malerei bedarf, wird die Schönheit dieses Satzes nicht erkennen und nachempfinden können. In dem freundlichen Menuett spielt die Chromatik eine bedeutendere Rolle als man sonst in Mozartschen Werken zu finden gewohnt ist. Man beachte die folgende Stelle:



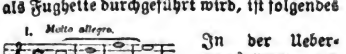
In dem entzückenden Trio tritt schon das Fugenthema des letzten Satzes in folgender Gestalt einmal auf,

es scheint aber mehr eine natürliche Folge

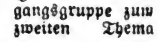
des Motivs,

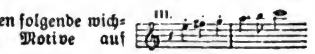


als eine absichtliche Voraussnahme zu sein. Ein wahres Wunderwerk kontrapunktischer Kunst ist das Finale, und um so bewundernswerter, als der Satz auch nicht auf einen Augenblick einen Anflug von Trockenheit gewinnt, sondern selbst dem Laien, der keine Ahnung von kontrapunktischer Kunst hat, als ein prächtig dahinrauschender Satz erscheint. Die Struktur desselben ist eine durchaus neue, man könnte sagen, daß Mozart die Form für sich und für diesen Satz erfunden habe; es ist die Verbindung der Sonate mit der Fuge. Das erste Thema, welches zu Anfang gleichsam als Fughette durchgeführt wird, ist folgendes



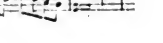
In der Uebergangsgruppe zum zweiten Thema treten folgende wichtige Motive auf





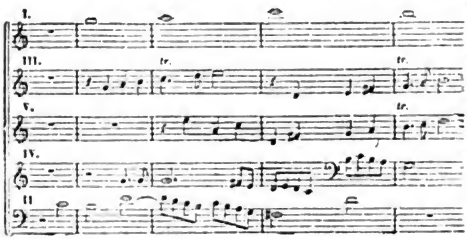
und erklingen unaufhaltsam zu dem gesangvollen zweiten Thema:

Aber noch ein fünftes Motiv tritt hinzu und nun hat der Meister den Stoff beisammen, aus dem er die kunstvollsten Verschlingungen entwickelt, die nichtsdestoweniger so klar und durchsichtig erklingen, wie der schlichteste homophone Satz. Alles was die größten Meister an Kunst in der Fuge aufgeboten haben, Engführungen der kompliziertesten Art, Umkehrungen u. s. w. findet sich in diesem Finale und den Gipfel ersteigt der



Digitized by Google

Meister in der Coda, wo alle fünf Motive gleichzeitig erklingen:

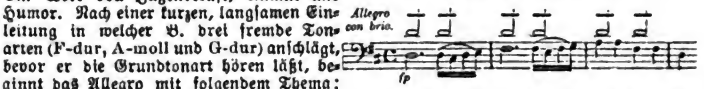


462. Beethoven. Symphonie I in C-dur. Aufführung dauert 27 Minuten. Ein Werk voll Jugendkraft, Anmut und Humor. Nach einer kurzen, langsamen Einleitung in welcher B. drei fremde Tonarten (F-dur, A-moll und G-dur) anschlägt, bevor er die Grundtonart hören läßt, beginnt das Allegro mit folgendem Thema:

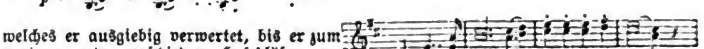
welches er ausgiebig verwertet, bis er zum zweiten, unter verschiedene Holzbläser verteilten Thema übergeht:

Echt Beethovenisch ist seine Verwertung dieses Motivs, da wo es in den Bässen pianissimo auftritt, und sei hier gleich darauf hingewiesen, wie wunderbar B. es versteht, seine Themen plötzlich in ganz andre poetische Beleuchtung zu rücken, während die Tonfolge an sich dieselbe bleibt. Man vergleiche das 2. Thema, wie es oben angeführt, mit dem 25 Takte späteren Einsatze der Bässe im pianissimo. Die Durchführung im 3. Teile ist mit weisester Oekonomie nur aus den Motiven des ersten Teiles herausgearbeitet. Das Andante beginnt imitatorisch, der Laie ist häufig geneigt, dergleichen eine Fuge zu nennen; sobald aber nach wenigen Eintritten d. verschiedenen Stimmen (hier sind es nur drei) der Komponist alle Imitation aufgiebt, darf man nicht von „Fuge" sprechen. Unendlich viel Anmut birgt dieser letzte Satz. Der dritte Satz ist eigentlich mehr Scherzo als Menuetto, wie B. ihn nennt. Es ist jedenfalls derjenige Satz dieser Symphonie, in welchem die spätere Eigentümlichkeit B's am meisten, und zwar sehr prägnant zu Tage tritt. Das Finale, welches ein Berlioz zwar „kindische Musik" nannte, ist ein wahres Kabinettstück voll Witz und Anmut.

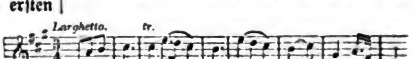
463. Beethoven. Symphonie II in D-dur. Aufführung dauert 36 Minuten. Einen gewaltigen Schritt vorwärts that B. mit dieser Symphonie. Mit der Form hat B. nie gebrochen (denn ohne sie kann die Musik, diese Kunst, die mit dem flüssigen Element des verfliegenden Tons arbeitet nicht bestehen), aber er hat sie bedeutend erweitert. Eine Symphonie von dem Umfange dieser D-dur-Symphonie hatte es bis dahin nicht gegeben. Das einleitende Adagio molto ist sehr breit angelegt und bietet schon gewaltige Kontraste von Lieblichkeit und Kraft u. s. w. Das Allegro hebt mit folgendem Hauptthema an:



das zweite Thema ist, ebenso wie das erste, aus den Tönen des Dreiklangs herausgearbeitet, wie

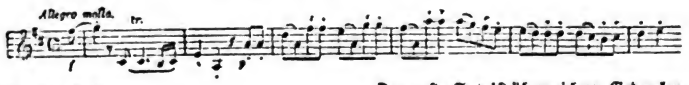


das auch bei dem 2. Satze der ersten Symphonie der Fall ist. Man muß staunen, wenn man beobachtet, wie viele Themen er bloß aus den drei Tönen des Dreiklangs herausgearbeitet hat, weit über hundert! Der Satz ist von wundervoller Gesundheit, ebensowohl in den mächtigen wie in den zarten Perioden. Die Durchführung basiert, wie immer bei unserm Meister, auf den Themen und Motiven des ersten Teils, namentlich die Sechzehntel-Figur im ersten Thema ist ausgiebig verwertet. Im

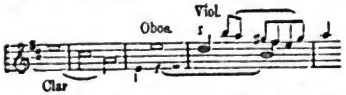


Larghetto beglückt uns Beethoven mit einer Innigkeit der Melodie, mit einem Wohlklang und wiederum mit einer so feinen Filigranarbeit, wie wir derartiges in modernen Werken wohl vergeblich suchen. Das Scherzo ist eine wundervolle Illustration zu Shakespeares Wort: „Kürze ist des Witzes Seele". Das überaus glänzende Finale ist vorzugsweise aufgebaut aus dem Hauptthema:

Digitized by Google



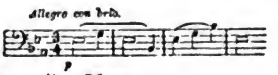
und dem anderen



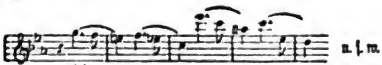
doch spielt auch das mehr episodische Motiv

eine ziemlich bedeutende Rolle. Die Form ist die des Rondo.

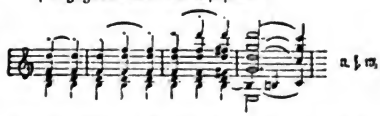
464. Beethoven. Sinfonia eroica (Nr. 3 in Es-dur). Aufführung dauert 50 Minuten. Hatte B. von der ersten zur zweiten Symphonie schon einen gewaltigen Schritt gethan, so war der zur folgenden wahrlich ein Riesenschritt! Es ist eine bekannte Thatsache, daß B. dieses Werk ursprünglich Buonaparte genannt hat, dann aber, als er erfuhr, daß jener sich zum Kaiser erklärt habe, das Titelblatt durchriß und auf die Erde warf. Die Anhänger der Programmmusik sind von jeher bemüht gewesen, den musikalischen Gedankeninhalt dieses Werkes begrifflich auszulegen, aber, wenn man sich daran erinnert, daß das Finale auf ein Motiv gebaut ist, welches der Ballettmusik zu Prometheus entnommen, und daß es zugleich von Beethoven als Contretanz verwandt ist, so wird man schwerlich einen poetischen, stofflichen Zusammenhang zwischen den beiden Eckſätzen der Symphonie konstruieren können. Beethoven hat eben immer nur absolute Musik gemacht, denn er, der für jede, auch die feinste Seelenstimmung die entsprechenden Töne fand, wußte recht wohl, daß die Musik Empfindungen und Stimmungen noch eindringlicher ausdrücken kann als selbst die Sprache es zu thun vermag, daß sie aber niemals im stande ist, einen Begriff oder eine Thatsache zur Anschauung zu bringen. — Der erste Satz ist überreich an Gedankeninhalt: außer dem, abermals nur aus den Tönen des Dreiklangs bestehenden Hauptthema



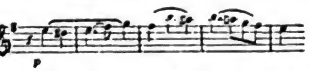
und dem zweiten Thema:



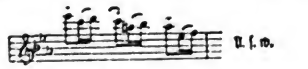
begegnen wir der Episode



und endlich im zweiten Teile den ebenfalls ganz neuen Gedanken:



Außer diesen Hauptgedanken spielt noch das Motiv

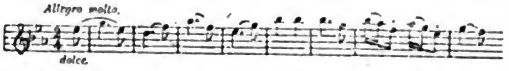


eine bedeutende Rolle, namentlich in der Durchführung. Aus diesem Material hat B. einen so großen und kühnen Bau aufgeführt wie vor und nach ihm kein Einziger es ihm gleich gethan. Der langsame Satz ist ein Trauermarsch, wie man ihn auf der einen Seite nicht düsterer, andrerseits nicht trostreicher sich denken kann, daneben ist von irgendwelcher Sentimentalität nie etwas zu spüren. Das Hauptthema:

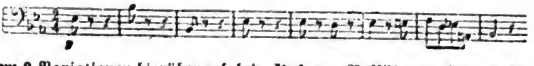
ist dem Schöpfer nicht so fertig und vollendet aus dem Haupte entsprungen wie Minerva aus Kronions Haupt. Sein Skizzenbuch zeigt uns, mit welch heißem Bemühen und mit welch scharfer Selbstkritik er dies Thema zu der unantastbaren Vollendung gebracht hat, in der es jetzt vor uns steht. Sieben verschiedene Lesarten finden wir, bis die jetzige endgültig von B. gutgeheißen war. Auch das zweitaktige Motiv des Mittelsatzes in C-dur war ursprünglich in — es-moll notiert! Wer möchte dem empfänglichen Hörer darlegen wollen, welche Empfindungen ihn beim Anhören dieses ergreifenden Satzes bewegen werden? Man gebe sich dem Eindrucke hin, ohne sich von anderen imputieren zu lassen, was man zu

Digitized by Google

fühlen und zu denken habe. Auf diesen hochtragischen Satz läßt B. ein glitzerndes, sprühendes Scherzo mit fröhlichem Hörnerklang im Trio hören. Gemahnt das nicht an Shakespeare, der auch Tragisches und Humorvolles nebeneinander stellt? Das Finale besteht im Wesentlichen aus Variationen über das schon erwähnte, von B. selbst augenscheinlich geliebte und bevorzugte Thema:

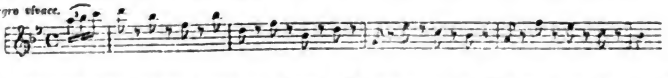


Diesem Thema liegt aber ein ganz selbständiger Baß zu Grunde, der zunächst, nach einer stürmischen kurzen Einleitung, piano, pizzicato erklingt:

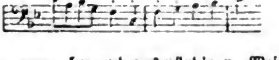


Erst nachdem 2 Variationen hierüber gefolgt sind, tritt obiges Hauptthema auf; nun folgen Variationen mannigfaltigster Art, welche durch zwei überaus reizvolle Fugato-Sätze unterbrochen sind. —

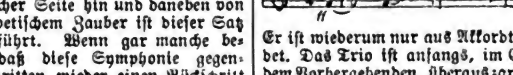
465. Beethoven. Symphonie IV in B-dur. Aufführung dauert 30 Minuten. Sie beginnt mit einer wunderbar geheimnisvollen Einleitung, der alsdann ein lebensfrischer von Lust und Frohsinn gesättigter erster Satz folgt. Das Hauptthema:



ist, wie man sieht, abermals aus den Tönen des Dreiklangs gebildet. Es wird in reizender und geistreicher Weise verwandt, bis man zum zweiten Thema gelangt.



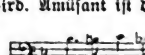
In ganz bewundernswürdiger Weise, einzig und allein aus den wenigen Takten des Hauptthemas herausgebildet, kunstvoll nach technischer Seite hin und daneben von unsäglich poetischem Zauber ist dieser Satz zu Ende geführt. Wenn gar manche behaupten, daß diese Symphonie gegenüber der dritten wieder einen Rückschritt bedeute, so erscheint das als eine sehr gewagte und unmotivierte Behauptung. Ein nur Lebenslust und Fröhlichkeit atmendes Kunstwerk kann auf ganz derselben Stufe stehen wie pathetische oder heroische, wenn es eben in solcher Vollendung dasteht, wie B.'s vierte Symphonie. Einer der schönsten langsamen Sätze, die B. überhaupt je geschrieben hat, ist das nun folgende Adagio, dem sich — was Innigkeit des Gefühlsausdrucks und höchste Formvollendung anlangt — etwa das Mozartsche Adagio aus dessen Streichquintett in G-moll an die Seite stellen läßt. Dem wunderbaren Gesange des Adagio-Themas ist eine rhythmisch bedeutsame Begleitungsfigur beigesellt, welche später in geistreicher Weise auch ganz selbständig verwandt wird. Auch an scharfem Kontraste fehlt es diesem Satze nicht; neben dem ersten Thema und dem holdseligen Gesange, den die Clarinette in B-dur anhebt, treffen wir auch auf eine kurze, aber tiefernste Stelle in Es-moll, die jedoch aus dem ersten Thema hervorgegangen ist und die nach wenigen Takten wieder den zartesten und lieblichsten Gedanken weicht. Der, nicht speziell Scherzo, sondern einfach Allegro vivace bezeichnete dritte Satz hebt mit folgendem kecken Thema an:



Er ist wiederum nur aus Akkordtönen gebildet. Das Trio ist anfangs, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden, überaus zart und sinnig gehalten, bis es später nach einem langen crescendo in einem fortissimo gipfelt, aus dem es aber in Bälde wieder zum pianissimo zurücksinkt. Zum ersten Male hat B. in diesem Satze die zweimalige Wiederholung des Trios eingeführt. Die dadurch notwendig gewordene dritte Wiederkehr des Hauptsatzes ist jedoch stark gekürzt worden. Das Finale ist voll mutwilliger Laune, ein wahres perpetuum mobile, welches nur gegen den Schluß hin durch einige Fermaten unterbrochen wird. Amüsant ist die

Reminiscenz aus Mozarts Figaro:

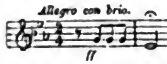
Finale der Symphonie.



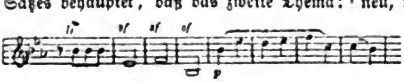
466. Beethoven. Symphonie V in C-moll. Aufführung dauert 30 Minuten.

Digitized by Google

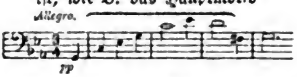
Sie ist vielleicht die populärste von B.'s Symphonien und in ihrem pyramidalen Aufbau steht sie ganz einzig da. Der erste Satz ist wunderbar concis gehalten und vorzugsweise von tiefstem Ernst, während das Finale eine wahre Jubel-Hymne ist.



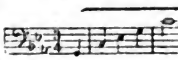
Das berühmte Anfangsmotiv von lapidarer Gewalt wird im Verlauf des Satzes in bewunderungswerter Weise verwertet und schweigt nur selten auf längere Zeit ganz. Wenn mancher Ausleger dieses Satzes behauptet, daß das zweite Thema:



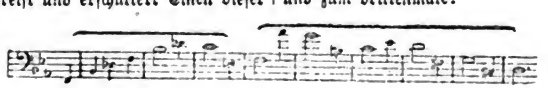
welches durchaus milden, versöhnenden Charakters ist, nicht zur Entfaltung kommen könne, sondern augenblicklich wieder durch die Gewalt des Urmotivs erdrückt werde, so ist dem gegenüber geltend zu machen, daß die räumliche Ausdehnung des milden zweiten Themas und der feurigen Coda im hellen Es-dur faktisch eine größere ist, als die erste Hälfte des ersten Teiles (64 gegenüber 58 Takten). Bis ins innerste Mark ergreift und erschüttert Einen dieser Satz, gerade weil er nicht ausschließlich titanisch und leidenschaftlich, sondern auch hie und da versöhnend und beruhigend auftritt. Das Andante con moto quillt über von Wohlklang. Neben das, zuerst vom Violoncell gesungene sanfte Thema in As-dur stellt sich das glänzende, von Trompeten und Hörnern gebrachte Motiv in C-dur, worauf B. zwei Variationen folgen läßt. Ganz Neues bringt der Meister denn auch im Verlauf des ganzen Satzes nicht, sondern er entwickelt alles in kunstvollster Weise aus dem vorher Erklungenen, es klingt alles neu, und war doch in andrer Gestalt schon da. Der dritte Satz ist nichts weniger als ein Scherzo, vielmehr ein tiefernster Satz. Bemerkenswert ist, wie B. das Hauptmotiv



bei seiner Wiederkehr jedesmal erweitert. Zum zweiten Male lautet es:



und zum drittenmale:

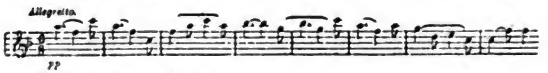


Während im allgemeinen der Mittelsatz solcher dritter Sätze ein sanfterer ist, bringt B. mit diesem Trio ein ernstes, kräftiges Fugato. Ganz einzig steht in der ganzen musikalischen Litteratur der wunderbare Uebergang aus diesem Satze in das Finale da. Aus Nottebohms Beethoveniana erfahren wir, daß dieser Uebergang ursprünglich nicht geplant war, sondern daß der dritte Satz pianissimo verhallen und das Finale gänzlich abgesondert davon ertönen sollte. Aber mehrere Versuche hat B. gemacht, bevor die Ausführung dieses Ueberganges in genialer Weise fertig gestellt war. Oulibischeff hat sich in der albernsten Weise über diesen Uebergang lächerlich gemacht; Gott vergebe ihm die Sünde! In dem Pracht-Finale mit seinen großartig-einfachen majestätischen Themen hat B. zum ersten Mal von den Posaunen Gebrauch gemacht, später auch noch in der 6. und 9. Symphonie.

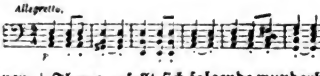
467. Beethoven. Symphonie VI (Pastorale). Aufführung dauert 42 Minuten. B. war ein schwärmerischer Naturfreund. Sein Freund, der Engländer Heate, erzählt, daß er niemals mit einem Menschen zusammengekommen sei, welcher sich so an der Natur erfreute wie er. In dem ersten Satze dieser Pastoralsymphonie drückte B. das Erwachen solch heiterer Empfindungen bei Ankunft auf dem Lande in sinnigster Weise aus. Der Satz ist nur für Streichorchester, acht Holzbläser und zwei Hörner geschrieben und in dem ziemlich lang ausgesponnenen ersten Teile dieses Satzes erscheinen nur zwei Tonarten, die Haupttonart F-dur und deren Dominante C-dur. Welche Beschränkung gegenüber der Modulationssucht neuerer Komponisten! Von Leidenschaft und Erregung ist in dem ganzen Satze nicht eine Spur, er atmet nur stille Heiterkeit. Den zweiten Satz hat B. „Sonne am Bach" überschrieben. Sehr schön sagt Wasielewski darüber: „Wer an schwülen Sommertagen, hingelagert in das schattige Grün, mit stillbeschaulichem Sinne die geheimnisvollen Rätsel des ewig sich verjüngenden Naturlebens belauscht hat, wer das sanfte Murmeln des durch blumige Fluren sich schlängelnden Wiesenbachs belorcht, dem Spiel der glitzernden Sonnenlichter im dunkeln Laub der Gebüsche zugeschaut, und dazu die lieblichen Stimmen der gefiederten Sänger vernommen hat, für den bedarf es keiner Erklärung dieser Tondichtung." Die „gefiederten Sänger" hat B. ganz realistisch eingeführt, indem er kurz vor dem Schlusse des Satzes eine Art Kadenz bringt, in welcher die Flöte die Nachtigall, die Oboe die Wachtel und die Clarinette den Kuckuck nachahmen. Der einzige Vorwurf, den man etwa diesem Satze machen könnte, wäre

Digitized by Google

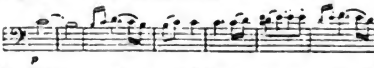
allenfalls der, allzugroßer Ausdehnung. Der dritte Satz ist eine Art Bauerntanz, von B. „Lustiges Zusammensein der Landleute" überschrieben. Das Stück ist ausgelassen lustig bis zur Komik, indem B. dann und wann das eigentliche Bierfiedlertum nachahmt. Aber jäh wird der Satz abgebrochen, ein dumpfes tremolo der Bässe im fernen des kündigt „Gewitter, Sturm" an, wie Beethoven auch den nun folgenden Satz überschrieben hat. Hier treten zuerst Posaunen und Pauken auf, während die Trompeten im Bauerntanz sich schon bemerkbar gemacht haben. Der Satz ist von elementarer Gewalt, Sturmwindsgeheul, Donner und Blitz werden allerdings realistisch wiedergegeben, aber mehr noch malt uns B. die Angst und die Beklemmung des Menschen in solchem Aufruhr der Elemente. Nachdem sich diese nach und nach wieder beruhigt haben, ertönen sanfte Schalmeienklänge und führen zu dem idyllischen



„Hirtengesang", mit dem B. die Symphonie beschließt. Der Satz ist sehr breit, vielleicht zu breit angelegt, und da er überdies stets in der gleichen idyllischen Stimmung verharrt, wie das die Ueberschrift gebot, so krönt er das reizende Werk nicht in der Weise, wie man es wünschen möchte.

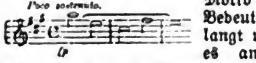


Thema gesellt sich folgende wunderbar schöne Melodie, welche beiden Motive fortan nur



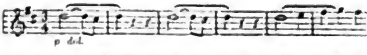
vereint erscheinen und zwar in steter, sowohl rhythmischer als auch dynamischer Steigerung. Unterbrochen wird dieser variationenartige Satz zweimal durch eine liebliche Episode in A-dur. Merkwürdig ist, daß B. das marschartige erste Motiv dieses Satzes etwa sechs Jahre vor Ausarbeitung der Symphonie schon skizziert hat. Der dritte Satz, obgleich nicht Scherzo überschrieben, ist dennoch ein wahrhaftiges Scherzo voll übermütiger Laune, dem die eifrigen Ausleger alles Denkbare untergelegt haben. Es ist begreiflich, wenn dem empfänglichen Hörer beim Genießen eines so originellen Tonstücks allerlei Bilder und Gedanken aufdämmern, aber er soll dergleichen bei sich behalten und nicht verlangen, daß alle übrigen dasselbe heraushören. Was werden alle die verschiedenen Ausleger dazu sagen, wenn sie erfahren, daß die Melodie des Trios ein niederösterreichischer Wallfahrtsgesang ist! Wunderbar wirkt in diesem Trio das während des ganzen Satzes ausgehaltene hohe a von dem piano der Geigen an bis zu dem fortissimo der Trompeten und Pauken. Ein Unikum in der ganzen musikalischen Litteratur ist das ausgelassene Finale; ein Wunderwerk thematischer Arbeit und dennoch so leicht faßlich wie etwa ein Volkslied. Die Steigerung, welche B. mittels des wundervollen Orgelpunktes am Schlusse des Satzes erreicht, ist wahrhaft unvergleichlich.

468. Beethoven. Symphonie VII in A-dur. Aufführung dauert 45 Minuten. Sie ist im 1., 3. und letzten Satze von wahrhaft dithyrambischem Schwung; nach einer sehr breit ausgeführten Einleitung, in der das schlichte zuerst von der Oboe vorgetragene



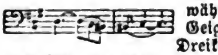
Motiv zu großer Bedeutung gelangt und in der es an scharfen Kontrasten nicht fehlt, beginnt nach langem Tasten auf dem einen Tone e (6 Takte der Introduktion „Poco sostenuto" und 4 Takte des Vivace) die Flöte im piano das Hauptthema:

Der punktierte Rhythmus wird bestimmend für den ganzen Satz. Die Durchführung im zweiten Teile ist eine staunenswert geniale; sie basiert vorzugsweise auf Verwendung des ersten und dritten Taktes vom Hauptthema. Von wunderbarer Wirkung ist am Schlusse des Satzes die Periode, wo Beethoven aus dem



Thema-motiv

die Baßfigur gebildet hat, die nun elfmal als „basso ostinato" ertönt,

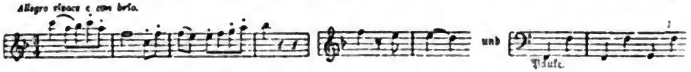


während darüber die Geigen in bloßen Dreiklangstönen vom zaghaften pianissimo bis zum jubelnden fortissimo sich an Steigerung des Ausdrucks nicht genug thun können. Der 2. Satz, Allegretto, hat eine wundersam weiche, elegische Stimmung; zu dem marschartigen

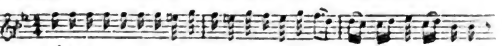
469. Beethoven. Symphonie VIII in F-dur. Aufführung dauert 1. Satz

Digitized by Google

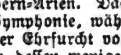
9 Minuten, II. Satz 4 Minuten, III. Satz 6 Min., IV. Satz 7 Min., zusammen 26 Minuten. Der erste Satz beginnt mit dem folgenden kecken Thema, welches im Verlaufe der Durchführung in genialster Weise verwendet wird, während das zweite Thema:



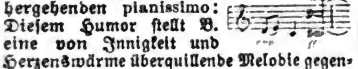
daran keinen Teil hat; dagegen wird das Coda-Motiv eine Zeit lang mit einem gewissen humorvollen Eigensinn stetig benutzt. Es ist eine Eigenart B.'s, derartige, anfangs wie nebensächlich auftretende Motive, zu großer Bedeutung zu erheben. Man beachte noch ganz besonders den Wiedereintritt des ersten Themas im fortissimo in den Bässen und die Episode in des-dur gegen Schluß des Satzes! Der zweite Satz, „Allegretto scherzando", ist ein Ausbund von Grazie und Liebenswürdigkeit. Es hat etwas Rührendes, wenn man in jedem Werke dieses Meisters gewahrt, wie er sich stets bemüht, den Menschen Freude zu bereiten, während man heutzutage so vielen Meistern begegnet, die sich bemühen, einem Rätsel aufzugeben, deren Lösung manche mühseligen Augenblicke kostet. Das Allegretto verdankt sein Dasein einem Scherz-Canon, welchen B. für Mälzel, den Erfinder des Metronoms, schrieb und welcher folgendermaßen lautet:



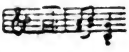
Man sieht, daß das Thema des Allegretto vollkommen hiermit übereinstimmt. Die letzten drei Takte des Satzes machen den Eindruck als sollten sie eine Persiflage sein auf den, zu jener Zeit fast stereotypen Schluß der italienischen Opern-Arien. Das Finale ist die Krone der Symphonie, während das Menuett, mit aller Ehrfurcht vor B. sei es gesagt, wohl zu dessen weniger hervorragenden Sätzen gehört. Das Finale strotzt von wahrhaft göttlichem Humor; man denke an das fortissimo hinein platzende ei im 17. Takte nach dem vorhergehenden pianissimo:



Diesem Humor stellt B. eine von Innigkeit und Herzenswärme überquillende Melodie gegenüber, wie er schöner kaum eine andere erfunden:

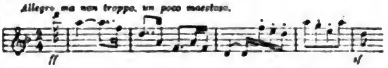


Außer dieser Melodie sind folgende kurze Motive die treibenden Elemente dieses Satzes:

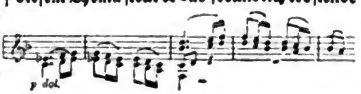


Schon in dem Adagio der vierten und im 3. Satze der fünften Symphonie hat B. der Pauke eine bedeutsame Rolle zugewiesen. In diesem Finale hat er zum ersten Male die althergebrachte Stimmung der Pauke in Grundton und Quinte aufgegeben und mit obigem Oktaven-Motiv, namentlich in Verbindung mit dem Fagott eine überaus originelle Wirkung hervorgebracht. Wollte man aber auf alles Originelle und Schöne aufmerksam machen, man könnte fast über jede Symphonie von B. ein Büchlein schreiben!

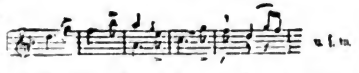
470. Beethoven. Symphonie IX in D-moll. Aufführung dauert I. Satz 15 Min., II. Satz 13 Min., III. Satz 15 Min., IV. Satz 25 Min., zusammen 1 Stunde 8 Minuten. Der Grundzug des ersten Satzes ist wohl der erhabener Schwermut, tragischen Ernstes. Auch für diese großartige Stimmung fand B. den entsprechenden Ausdruck in den wenigen Tönen des Dreiklangs:



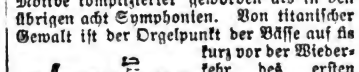
diesem Thema stellt er das freundlich tröstende



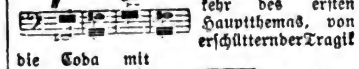
und das Sehnsucht atmende:



gegenüber. Wenngleich der Ausbau dieses gigantischen Satzes vorzugsweise auf den angeführten Themen basiert, so ist er dennoch durch Einfügung noch mancher anderer Motive komplizierter geworden als in den übrigen acht Symphonien. Von titanischer Gewalt ist der Orgelpunkt der Bässe auf fis kurz vor der Wiederkehr des ersten Hauptthemas, von erschütternder Tragik



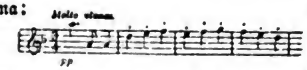
die Coda mit dem chromatischen Motive der Bässe:



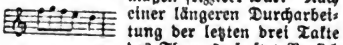
Das Scherzo beginnt nach 8 einleitenden Takten mit einem Fugato über folgendes

Digitized by Google

Thema:

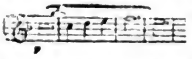


dessen letzter Takt ursprünglich folgendermaßen skizziert war. Nach

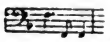


einer längeren Durcharbeitung der letzten drei Takte des Themas, haftet B. sich jetzt an den ersten Takt, welcher nicht weniger als 33 mal nach einander erklingt, zuletzt als Begleitung eines neuen Gedankens:

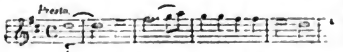
Bemerkenswert ist, welch ganz anderen Charakter dies letztere Motiv gewinnt, wenn es bald darauf in rhythmischer Vergrößerung erscheint:



Wie im Finale der 8. Symphonie, so hat B. auch in diesem Scherzo der Pauke die Oktavenstimmung gegeben und beteiligt dieselbe sich an vielen Stellen solistisch in humorvoller, origineller Weise. Bemerkenswert ist noch, wie B. unter

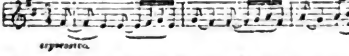


die vorherrschenden viertaktigen Rhythmen Perioden von je drei Takten mischt, indem er den letzten Takt des Themas fortläßt. Das Thema des Mittelsatzes in D-dur

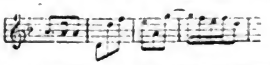


ist eine russische Volksmelodie. Das Adagio beginnt nach zwei einleitenden Takten mit folgender Melodie, für deren wunderbare

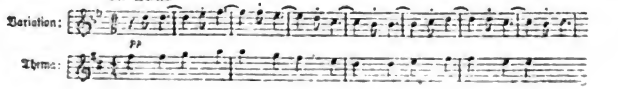
Stimmung sich kaum das genügende Epitheton in der Sprache finden läßt. Nach Absolvierung des ganzen Themas (24 Takte) folgt ein neuer Gedanke in andrer Takt- und Tonart:



Wem kämen dabei nicht die Worte in den Sinn: „Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"? — Nun folgen Variationen über das B-dur Thema (noch einmal unterbrochen von dem $^3/_4$-Satze) von wunderbarer Schönheit. Und angesichts solcher Variationen wollen gar viele von der Variationenform nichts wissen! Hinsichtlich des Finale giebt Wasielewski in seiner trefflichen Beethoven-Biographie interessante Aufschlüsse, die hier im Auszuge folgen mögen. Schon im Jahre 1798 beschäftigte er sich mit der Komposition der Schillerschen Ode „An die Freude"; im Jahre 1812 beabsichtigte B. einzelne Teile der Ode für seine Ouverture Op. 115 zu verwerten. Endlich im Sommer 1822 stellte er nach mehreren Versuchen die Melodie der zwei ersten Verszeilen fest. (Das diesem Buche beigegebene Facsimile mag eine Anschauung geben von der Art und Weise wie B. skizzierte.) Längere Zeit war B. unschlüssig, ob er das Finale als Vokal- oder als reine Instrumentalkomposition behandeln solle, und nach beiden Seiten hin machte er verschiedene Entwürfe. Unter anderem dachte B. auch daran, die „Neunte" mit einem fugierten Satze zu schließen, für welchen er folgendes Thema:



verwerten wollte, dann wieder notierte er ein Motiv, welches er später (nach A-moll transponiert) als Hauptthema des Finales zum Streichquartett in A-moll Op. 132 benutzte. Jetzt endlich entschied er sich für die vokale Behandlung des Schlußsatzes der neunten Symphonie. Wie aus Nottebohms Darlegungen hervorgeht, verursachte es B. große Mühe, die Melodie, die uns jetzt so schlicht wie ein einfaches Volkslied erscheint, zu vollenden. Nun bearbeitete B. zunächst den vokalen Teil, dann die demselben vorangehenden Instrumentalvariationen, und endlich faßte er die Idee zu dem jetzt bestehenden Anfange des Satzes, mit den durch Baß-Recitativ eingeführten und unterbrochenen Anklängen an die ersten drei Sätze des Werkes. Viel Kopfzerbrechen machte es dann dem Meister, wie er nunmehr die Schillersche Ode einführen solle. Seine ursprüngliche Idee, wonach sie mit den Worten: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen" eingeführt werden sollte, verwarf er wieder und ersetzte sie durch die gegenwärtig allbekannten „O Freunde, nicht diese Töne" u. s. w. Nach der ersten schlichten Darlegung des liedartigen Themas durch Solo-Quartett und Chor folgen Variierungen mannigfachster Art, von welchen die eine, „alla Marcia" bezeichnete besonders merkwürdig ist. Nach den seltsamen, durch die Vereinigung von Fagott, Kontrafagott und großer Trommel hervorgebrachten Klängen beginnt folgende Umwandlung des Themas:



Digitized by Google

Carl Reinecke,

geb. 23. Juni 1824 in Altona.

Digitized by Google

Max Bruch.

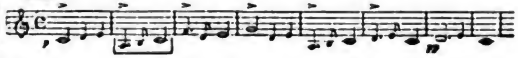
Max Bruch,
geb. 6. Jan. 1838 in Köln a. Rh.

Digitized by Google

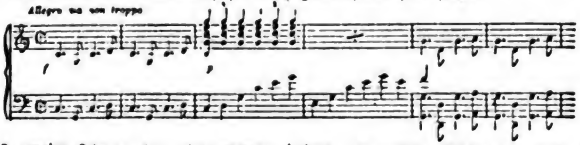
dann später der Solo-Tenor, dann der Männerchor, mit den Worten: „Froh, wie seine Sonnen fliegen" gegenüber treten; nun folgt im Orchester ein Fugato, welches auf dasselbe Thema in abermals rhythmischer Veränderung gebaut ist:

dem dann hymnenartig der gesamte Chor mit den Worten: „Freude, schöner Götterfunken" sich anschließt. Für die Worte „Ihr stürzt nieder, Millionen" erfand B. ein neues Motiv. Ebenso für die Worte „Ihr stürzt nieder", für welchen Satz er die Bezeichnung: „Adagio ma non troppo, ma divoto" beifügt. Wahrlich ein treffenderer musikalischer Ausdruck für Demut und Ergebenheit läßt sich garnicht denken! Es gehört dieser kurze Satz zu dem Erhabensten, was je ein Tondichter erdacht. In dem nun folgenden Fugato für Chor (3/2-Takt) vereinigt B. die beiden Motive des „Freude, schöner Götterfunken" und „Seid umschlungen". In höchster Ekstase schließt endlich dieser Satz ab, in wahrem Freudentaumel. Zu leugnen ist nicht, daß B. in diesem Satz der menschlichen Stimme Zumutungen gestellt hat, die wohl über das richtige Maß hinausgehen, aber wer möchte dem Meister, angesichts solcher gigantischen Schöpfung, daraus einen Vorwurf machen! B. selbst soll aber nach der Aufführung dieser Symphonie geäußert haben, daß er mit dem Finale derselben einen „Mißgriff" gethan.

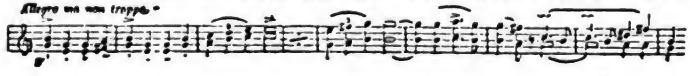
471. Franz Schubert. Symphonie in C-dur. Aufführung dauert I. Satz 15 Min., II. Satz 17 Min., III. Satz 10½ Min., IV. Satz 12½ Min., zusammen 55 Minuten. Acht Symphonien hat der große Liedermeister geschrieben, von denen die im Jahre 1828 geschriebene C-dur-Symphonie und die im Jahre 1822 begonnene, aber unvollendet gebliebene H-moll-Symphonie die Zierden jedes Konzert-Programms und die Lieblinge der gebildeten Musikfreunde geblieben sind, während die übrigen sechs in keiner Weise mit den genannten beiden zu vergleichen sind. Bekanntlich verdankt man Robert Schumann die Bekanntschaft mit diesem Meisterwerk; er entdeckte sie in dem reichen Nachlasse des zu früh entschlafenen Liedersängers und sandte sie an Mendelssohn, der sich beeilte, dieselbe zur Aufführung zu bringen. Darüber berichtet Schumann wie folgt: „Die Symphonie hat dann unter uns gewirkt wie nach den Beethovenschen keine noch. Künstler und Kunst, freunde vereinigten sich zu ihrem Preise und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schuberten hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn." An anderer Stelle sagt Schumann, er wolle nicht versuchen, der Symphonie eine Folie zu geben. „Der achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das Eine noch an das Andere gedacht hat, und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte." So ist's! — Die C-dur-Symphonie von Schubert ist eine der umfangreichsten, die wir besitzen, und wenn Schumann von der „himmlischen Länge" der Symphonie spricht, so kann das doch nicht hindern, sie allzulang zu finden, wenn alle die vorgeschriebenen Wiederholungen befolgt werden; es ist daher wohl ziemlich allgemeiner Brauch geworden, das Werk ohne alle Reprisen zu spielen. Eine breit ausgesponnene Einleitung eröffnet das Werk; die Hörner intonieren das folgende Thema:



(Das mit der Klammer gekennzeichnete Motiv wird im Verlauf des Allegros häufig verwendet); nachdem die Holzbläser das Thema wiederholt haben und die Violoncelli einen entzückenden Saitensatz brachten, tritt nun das erste Thema mit aller Pracht auf, verteilt unter Posaunen und Streichorchester und unter die Holzbläser. Dann ertönt es noch einmal leise, umspielt von einem Kontrapunkt der Geigen in Achtel-Triolen und wir gelangen nach einem feurigen crescendo zum Allegro, dessen Hauptthema hier folge:



Das zweite Thema hat eine pronon- | ziert ungarische Färbung, wie das in

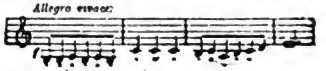


Digitized by Google

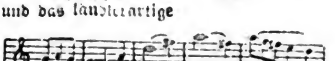
Schubertschen Werken öfter der Fall ist. — Mit Teilen dieses Themas, mit der dazu gehörigen Begleitungsfigur und mit Hinzuziehung des zweiten Taktes von

dem Thema der Einleitung konstruiert Schubert eine genial angelegte und ebenso genial ausgearbeitete Durchführung, während eine solche an dieser Stelle sonst kaum je gefunden wird. Nichtsdestoweniger interessiert auch die nun folgende, an gewohntem Platze stehende Durchführung im höchsten Grade, weil der Meister jetzt auch das erste Thema, welches bis dahin unbenutzt blieb, in den Bereich seiner Verarbeitung zieht. Nachdem die Durchführung absolviert ist, tritt das anfangs so stolz auftretende Hauptthema ganz leise ein, und fast 50 Takte hindurch verharrt der Satz in diesem Flüstertone. Die Wirkung ist eine reizende. Bis zum „Più moto" bringt der Komponist nichts Neues. Diese Coda ist aber wieder reich an neuen Einfällen und wunderprächtig klingt es, wenn zum Schlusse das Thema der Introduktion wieder ertönt. Das Andante con moto in A-moll beginnt mit einer Art Ritornell, in welchem das Hauptthema schon angedeutet wird; dieses wird zunächst von der Oboe piano vorgetragen und mündet nach einmaliger Wiederholung im Pianissimo in A-dur; ein Seitensatz, der aus dem Hauptthema entstand, setzt mit aller Kraft ein, und so wechseln Thema und Seitensatz mit einander ab, bis der Komponist einen neuen, schön kontrastierenden Gedanken bringt,

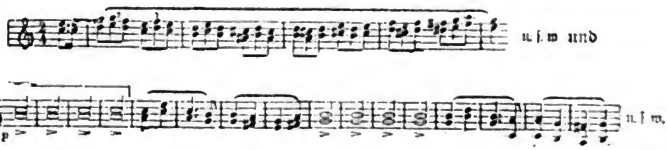
der lang ausgesponnen wird, bis der Meister durch zauberische Klänge und Harmonie zum Hauptthema zurückführt, welches jedoch durch leiseste Trompeten- und Hornmotive, welche dazu ertönen, einen neuen Reiz gewinnt. Nun beginnt eine kurze Durchführung, welche wieder zum zweiten Hauptgedanken, diesmal in A-dur, führt. Geradezu magisch wirkt die Ueberleitung mit dem Gesange der Violoncelli und der Oboe zu dem pizzicato der Saiten-Instrumente. Und so geschehen noch einige Wunder in diesem Satze von wirklich „himmlischer" Länge. Dem Scherzo liegen die beiden folgenden Motive zu Grunde, das energische



und das liederartige



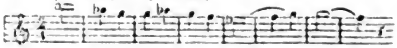
Beide werden auf sehr geistreiche Weise verwendet und an echt Schubertschen harmonischen Ueberraschungen fehlt es auch nicht. Das Trio (A-dur) ist liederartig, sowohl beziehentlich der Form wie auch der Erfindung. Es gemahnt in seiner Terzen- und Sexten-Schwelgerei an Brahms. Auch im Finale werden wir Aehnlichem begegnen, denn 2 Hauptmotive lauten folgendermaßen:



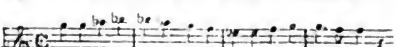
Nehmen wir das Hauptmotiv hinzu, so haben wir beinahe den gesamten Stoff für den Aufbau des ganzen großartigen Schlußsatzes beisammen. Hier das Hauptmotiv:

Namentlich die mit Klammern bezeichneten, auf einer Tonstufe beharrenden halben Noten werden mit großer Vorliebe von dem Meister in der mannigfaltigsten Weise verwendet. Aber vollständig sind die Bausteine zum Aufbau des Ganzen noch nicht, es fehlt noch das Eine, welches fast genau dem Beethovenschen „Freude, schöner Götterfunken" entspricht:

Schubert:



Beethoven:

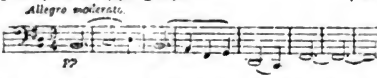


Trotz seiner Länge ist dies Finale ein imposanter Satz.

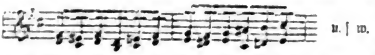
472. Franz Schubert. Unvollendete Symphonie in H-moll. Aufführung dauert I. Satz 12½ Minuten, II. Satz 12 Min.,

Digitized by Google

zusammen 24 ½ Minuten. Geheimnisvoll beginnt der erste Satz. Die Bässe bringen im pianissimo das folgende Motiv ohne jede harmonische Zuthat:

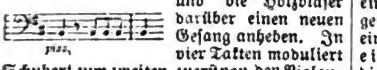


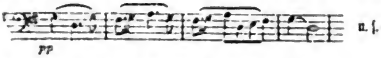
dann fangen die Geigen zu flüstern an:



u. s. w.

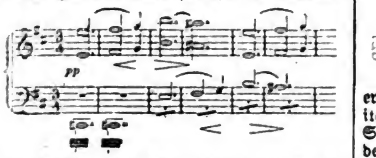
und setzen diese Tonfolge durch 27 Takte hindurch fort, während die Bässe in folgendem klopfendem Rhythmus beharren und die Holzbläser darüber einen neuen Gesang anheben. In vier Takten moduliert Schubert zum zweiten, zuerst von den Violoncelli, dann von den Geigen gesungenen Thema:





u. s. w.

Nachdem dies zauberisch wirkende Thema nur zweimal erklungen, bricht es jäh ab, eine kurze Generalpause, und das gesamte Orchester unterbricht mit einem wuchtigen fortissimo diese liebliche Idylle, aber in der C oda erscheint das G-dur-Motiv wieder. Der Durchführungsteil, welcher vorzugsweise aus dem ersten Baß-Motiv erwächst, enthält Momente von erschütternder Tragik; man achte auf die wundervollen Imitationen in Geigen und Bratschen zu dem tremolo

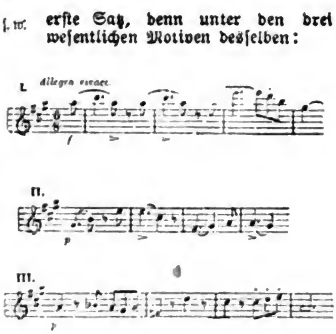


der Bässe. Nach Absolvierung der Durchführung bringt der Komponist in fast wörtlicher Treue den ersten Teil wieder, um alsdann mit einer etwas erweiterten Coda kräftig abzuschließen. Der zweite Satz, Andante con moto in E-dur ist so ganz und gar Ausdruck innigen Empfindens, teils unschuldig freudigen, teils schmerzlichen (unterbrochen durch nur wenige kräftigere Episoden), daß eine Analyse durchaus überflüssig ist. Was Schubert an Kunst aufgewandt hat, beschränkt sich auf reiche Harmonie, überraschende Modulationen und einige Imitationen. Zu beklagen ist es immerhin, daß dies Werk ein Torso geblieben, aber wer hätte die beiden fehlenden Sätze in kongenialer Weise dazu geschaffen? Gabe hat sie geschrieben, aber in richtiger Selbsterkenntnis hat er dann noch zwei Sätze hinzu komponiert und lieber eine selbständige Gadesche Symphonie daraus gemacht, seine letzte, Nr. 8 in H-moll.

473. Mendelssohn. Symphonie in A-dur (die italienische). Aufführung dauert I. Satz 10 Min., II. Satz 7 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 6 Min., zusammen 28 Minuten. Von den vier Symphonien, die Mendelssohn geschrieben hat, haben sich — abgesehen von der Symphonie-Cantate — diese und die spätere in A-moll, die sogenannte „schottische" bis auf den heutigen Tag erhalten. Er schrieb die erstere in Rom im Alter von 24 Jahren und hat dieselbe nie veröffentlicht, sie erschien erst nach seinem Tode. Sie verdiente aber entschieden die spätere Veröffentlichung, denn sie ist ein jugendfrisches, geistsprühendes Werk. Wie gewöhnlich, wenn die Welt einem Werke einen Beinamen giebt, so ist dieser nur einem Satze gegenüber berechtigt. In diesem Falle ist es das Finale, welches den Beinamen rechtfertigt, allenfalls auch der

u. s. w.

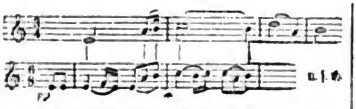
erste Satz, denn unter den drei wesentlichen Motiven desselben:



erinnert das letzte unverkennbar an die italienische Tarantella, während der zweite Satz Andante con moto in d-moll und der urgemütliche dritte Satz, ein behäbiges Menuett, in keiner Weise an das Land gemahnen, wo die Citronen blühen. Der zweite Satz ist so schlicht und tritt so anspruchslos auf, daß er an dem, welcher starke Effekte verlangt, fast spurlos vorübergehen dürfte, während er dem sinnigen Hörer einen tiefen Eindruck hinterlassen wird. Es ist, als wenn einem in gedämpftem Tone eine ergreifende Romanze vorgetragen würde. Der letzte Satz ist ein wilder Saltarello, in dem Mendelssohn seine Virtuosität im Instrumentieren in glänzendster Weise entfaltet.

474. Mendelssohn. Symphonie in A-moll (die schottische). Sie beginnt mit einer breiten Einleitung von ernstem Charakter, welcher ein Allegro un poco agitato in ⁶/₈ Takt folgt, dessen Hauptmotiv eine gewisse Beziehung zu den Anfangstakten der Einleitung hat:

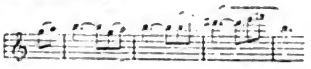
Digitized by Google



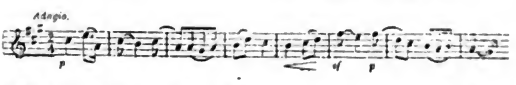
u. s. w.

dämonisch klingt der Anfang mit der Verstärkung der Melodie durch die Klarinette in der tieferen Lage, bald aber erhebt es sich aus dem planissimo und mäßig bewegten Tempo bis zum fortissimo und assai animato; ein neues, energisches Motiv

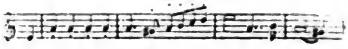
tritt auf, weicht aber bald wieder dem ersten Thema, dem jedoch jetzt eine Melodie zugesellt ist, so daß das Hauptmotiv gewissermaßen als Begleitungsfigur auftritt. Das zweite Thema führt dann, ohne selbständige

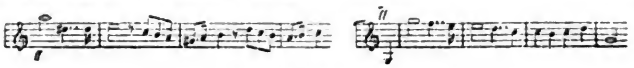


Coda zum Abschluß des ersten Teiles. Der Durchführungsteil, in meist aufgeregter, wenn auch zuweilen gedämpfter Stimmung, verrät überall die Meisterhand des Komponisten. Von besonderem Reize ist, wenn bei der Wiederkehr des Hauptthemas die Violoncelli einen selbständigen Gesang anheben und mit den Geigen gleichsam duettieren. Verzichtete der Meister beim Abschlusse des ersten Teiles auf eine Coda, so bringt er nunmehr beim Schluß des ganzen Satzes eine breit ausgeführte, in der es wie bis zum Sturmgeheul aufbraust, bis es endlich zurücksinkt zu den leisen Klängen der Einleitung. Ohne die gebräuchlichen Pausen verlangt Mendelssohn den jedesmaligen sofortigen Uebergang in den nächsten Satz, so also auch in das Vivace non troppo, ein echt Mendelssohnsches Scherzo, wie es vor ihm noch keiner in solcher Weise geschaffen hatte. Es bekommt aber durch das unverkennbar schottische Kolorit des Hauptthemas noch einen besonderen Reiz. Das Adagio hebt nach kurzer Einleitung mit folgendem edlen Gesang an:



Dem ist ein Trauermarsch-artiges Motiv in a-moll gegenübergestellt und aus diesem Material ist der nicht allzusehr ausgedehnte Satz in wirkungsvoller Weise aufgebaut. Das Finale, Allegro guerriero, mündet nach erregtem Laufe in ein Allegro maestoso assai von abermals unverkennbar schottischem Charakter. Die bewegenden Elemente des Allegro guerriero sind:

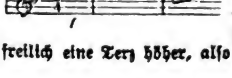


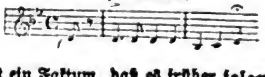


und endlich:

Aus diesem reichen Material ist ein hochinteressanter Satz aufgebaut, dessen hymnenartiger Schluß von glänzender Wirkung ist. Welch großartige Klangwirkung Mendelssohn hier mit dem bescheidenen Orchester von acht Holzbläsern, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Streich-Orchester erzielt, ist wahrhaft bewundernswert.

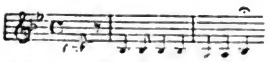
475. Robert Schumann. Symphonie Nr. 1 in B-dur. Aufführung dauert 29 ½ Min. Man hat derselben, und nicht ganz mit Unrecht, den Beinamen „Frühlings-Symphonie" gegeben. In den beiden Eckſätzen blüht und leuchtet es so frühlingsfrisch wie in keiner der späteren (wodurch jedoch den folgenden dreien kein untergeordneterer Platz angewiesen sein soll). In der Einleitung wird das erste Thema des Allegros in breiterem Rhythmus von Hörnern und Trompeten intoniert, aber freilich eine Terz höher, also:



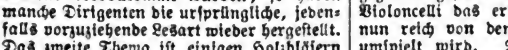


Es ist ein Faktum, daß es früher folgendermaßen hieß:

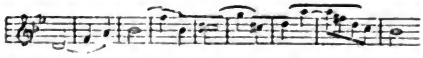
Digitized by Google



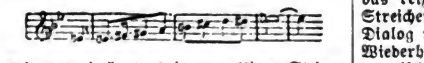
daß Schumann es aber notgedrungen in die andere Lage brachte, weil die damaligen Blech-Instrumente die geforderten Töne nur sehr unvollkommen hervorbringen konnten. Da aber inzwischen die Instrumente bedeutend vervollkommt wurden, so haben manche Dirigenten die ursprüngliche, jedenfalls vorzuziehende Lesart wieder hergestellt. Das zweite Thema ist einigen Holzbläsern zugeteilt und wirkt in seiner, halb weichen,



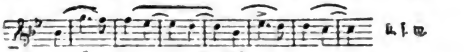
halb scherzenden Stimmung sehr reizend. Im Verfolg treten noch mehrere interessante Motive auf, so daß der erste Teil sehr reich ausgestattet ist. Der Durchführungsteil ist vorzugsweise über die ersten Takte des Allegros aufgebaut: während diese im Quartett mit großer Stetigkeit wiederholt werden, intonieren einige Holzbläser darüber folgenden ausdrucksvollen Gesang:



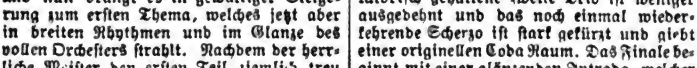
Später, wenn die Triangel den betreffenden Perioden ein so eigentümlich orientalisches Kolorit verleiht, wird der zweite Teil des Hauptthemas von den Holzbläsern gebracht, endlich tritt noch ein der Coda entnommenes Motiv dazu:



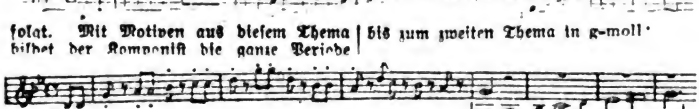
und nun drängt es in gewaltiger Steigerung zum ersten Thema, welches jetzt aber in breiten Rhythmen und im Glanze des vollen Orchesters strahlt. Nachdem der herrliche Meister den ersten Teil ziemlich treu wiederbringt, streut er jetzt aus seinem reichen Füllhorn neue Gaben aus, es ertönt eine ganz neue wonnevolle Melodie und dann stürmt es unaufhaltsam zum glänzenden Schlusse. Das Larghetto hebt



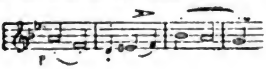
mit einem langatmigen Gesange der Geigen an, dem später ein kurzes zweitaktiges Motiv gegenübergestellt wird; hierauf nehmen die Violoncelli das erste Thema auf, welches nun reich von den übrigen Instrumenten umspielt wird. Dann ertönt abermals ein auf knappe Motive aufgebauter Zwischensatz und führt wieder zum ersten Thema zurück, das jetzt aber von den Blasinstrumenten gesungen wird. Kurz vor dem Ende des Satzes ertönen die Posaunen, welche in diesem Satze bis dahin noch geschwiegen hatten, und bringen im Verein mit den Fagotts einige ernst-feierliche Takte, die jedoch in genialer Weise nur das Thema des nun folgenden kecken Scherzos andeuten. Dies ist ungemein concis gefaßt: acht Takte, die allein vom Quartett gebracht werden, wiederholt das volle Orchester, diesen 16 Takten werden wieder zwei achttaktige Perioden gegenübergestellt und als letztes Drittel werden die ersten 16 Takte wiederholt. Meisterhaft ist's, wie Schumann dem energischen Hauptthema ein stark kontrastierendes graziöses Motiv gegenüberstellt, ohne doch den kurzen Satz buntscheckig zu gestalten. Einen verhältnismäßig breiten Raum nimmt das reizende erste Trio ein, in welchem Streicher und Bläser gewissermaßen einen Dialog miteinander halten. Das nach der Wiederholung des Scherzo auftretende imitatorisch gehaltene zweite Trio ist weniger ausgedehnt und das noch einmal wiederkehrende Scherzo ist stark gekürzt und giebt einer originellen Coda Raum. Das Finale beginnt mit einer glänzenden Intrada, welcher nach einer Fermate das anmutige Thema:



folgt. Mit Motiven aus diesem Thema bildet der Komponist die ganze Periode bis zum zweiten Thema in g-moll:



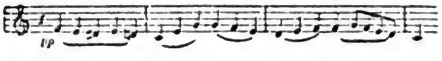
Die Coda ist aus dem durch die Klammer gekennzeichneten Motive gebildet und zwar in rhythmischer Treue, während die melodische Linienführung abweicht:



Und zu der ganzen ausgedehnten Durchführung hat der Meister fast ausschließlich dies Motiv in der geistvollsten Weise verwendet. Mittelst einer reizenden Cadenz für Hörner und Flöte führt der Komponist zu dem lang entbehrten ersten Thema zurück und nach ziemlich getreuer Wiederholung des ersten Teils zum glänzenden Schlusse.

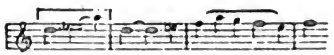
Digitized by Google

476. Schumann. Symphonie Nr. 2 in C-dur. Aufführung dauert 37 Min. Die wunderbar schöne Einleitung birgt in sich nicht allein sämtliche Hauptthemen des ersten Satzes, sondern liefert auch dem Finale manchen Stoff. Das dem Blech zuerteilte Thema:

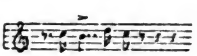


wird vorzugsweise im Finale wieder intoniert, während der dem Streichquartett zuerteilte Kontrapunkt:

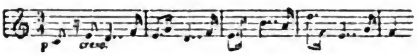
im ersten Allegro sehr häufig als selbstständige Melodie auftritt. Ferner sind folgende Motive von Wichtigkeit:



und

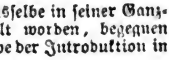


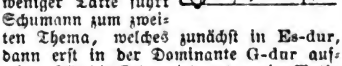
aus welchem letzteren das Hauptthema:



u. s. w.

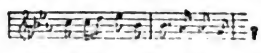
entsproß. Nachdem dasselbe in seiner Ganzheit kräftig wiederholt worden, begegnen wir dem dritten Motive der Introduktion in rhythmischer Umbildung und mittelst weniger Takte führt Schumann zum zweiten Thema, welches zunächst in Es-dur, dann erst in der Dominante G-dur auftritt. Für die Coda wird das zweite Motiv aus der Einleitung verwandt:





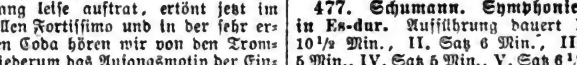
In diesem ersten Teile kontrastieren auch in glücklichster Weise das straffe erste Thema mit seinen zum Teil weiten Intervallen und das in chromatischen Folgen sich ergehende zweite Thema. In wundervollem Flusse rauscht die sehr ausgedehnte Durchführung daher. Dem verständnisvollen Hörer wird es nicht entgehen, daß kaum ein Takt in derselben ist, der nicht Vorhergehendem entsprossen, und dennoch erscheint alles in neuem Lichte. Das erste Thema, welches zu Anfang leise auftrat, ertönt jetzt im glanzvollen Fortissimo und in der sehr erweiterten Coda hören wir von den Trompeten wiederum das Anfangsmotiv der Einleitung. Auch in dieser Symphonie bringt Schumann ein Scherzo mit zwei Trios, gleichwie in der ersten. Es ist ein geistsprühender Satz, dessen Hauptteil fast vollständig aus den ersten Takten entwickelt ward; das erste Trio ist anmutig, das zweite ernst in seinem Charakter und auch ernst in der formalen Behandlung, da der Komponist sich kaum genug thun kann an kontrapunktischen Feinheiten, die man aber nicht zu verstehen braucht um sich des Satzes freuen zu können. Das Adagio espressivo ist wohl das schönste, welches seit Beethoven zu einer Symphonie geschrieben worden, so seelenvoll und innig ist es, daß man fast bedauern möchte, demselben nicht noch länger lauschen zu dürfen. Aber der Meister hat wohl gewußt, wann er enden müsse. Das Finale beginnt stolz und prächtig, und krönt das Werk in würdiger Weise. Neben den Hauptgedanken des Satzes verwendet der Komponist noch mannigfach Motive aus der Einleitung, dem ersten Allegro und dem Adagio, und endlich singt er noch mit herzinniger Wärme:

Ist es Zufall oder Absicht, wenn diese Töne so lebhaft anklingen an Beethovens



Nimm sie hin dann, diese Lieder,

477. Schumann. Symphonie Nr. 3 in Es-dur. Aufführung dauert I. Satz 10½ Min., II. Satz 6 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 5 Min., V. Satz 6½ Min., zusammen 33 Minuten. Man nennt das Werk gern „die Rheinische Symphonie" und hat Schumann seiner Zeit geäußert, daß der Anblick des Cölner Domes ihm den ersten Impuls zu dieser Schöpfung gegeben habe. Machtvoll setzt der erste Satz

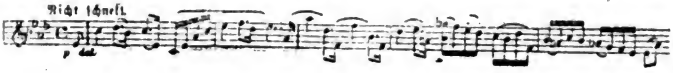


u. s. w.

Digitized by Google

mit prächtigem Thema ein. Bald tritt ein anscheinend nebensächliches Motiv auf, welches jedoch im Verlauf des Satzes sich häufig bemerkbar macht. Wie sanfte Klage ertönt das zweite Thema, welches,

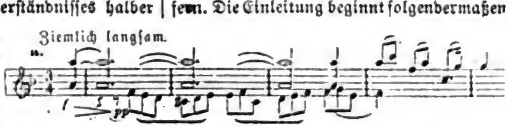
in g-moll beginnend, sich nach der Dominante B-dur wendet. In dieser Tonart endet der erste Teil, den Schumann diesmal, entgegen dem Brauche, nicht wiederholen läßt. Jetzt bringt der Komponist zunächst das zweite Thema wieder zu Gehör, bald aber muß es dem ersten Thema weichen, welches im düsteren as-moll und es-moll und alternierend im glanzvollen h-dur und fis-dur auftritt. Wiederum taucht das zweite Thema auf, aber auch jetzt muß es bald dem mächtigeren ersten weichen, doch erklingt es zunächst nur halbstark in den Hörnern, umschwirrt vom leisesten tremolo der Geigen, bis es endlich, immer mehr anwachsend im brausenden fortissimo seine ganze Pracht entfaltet. Das nun Folgende entspricht ziemlich getreu dem ersten Teile. Das folgende Scherzo schlägt zunächst einen durchaus volkstümlichen Ton an; im Verlauf des Satzes verläßt der Komponist diesen Charakter und namentlich ist der Teil des Mittelsatzes, in welchem die Bläser eine wehmütige Melodie singen, während die Bässe 48 Takte hindurch im Orgelpunkt auf dem tiefen c verharren, von wunderbar mystischer Wirkung. Nachdem dieser Mittelsatz absolviert ist, kehrt die erste Stimmung wieder, und in dieser schließt auch der Satz ab. Der nun folgende As-dur-Satz (von Schumann „nicht schnell" bezeichnet) ist von liebenswürdiger Anspruchslosigkeit. Das Thema:



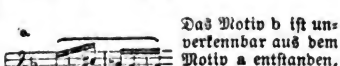
und das wirklich graziöse nebenstehende Motiv liefern fast ausschließlich

den Stoff für den ganzen Satz, in dem nicht ein einziges forte ertönt; p, dolce, pp, fp, ppp das sind die Nüancen, die der Komponist vorschreibt. Der vierte Satz, welchen Schumann zwischen diesem Satz und dem Finale eingeschoben, war ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie." Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügte Aufschrift. Er sagte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerks thut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an." (Wasielewski: Robert Schumann, eine Biographie.) Der Satz ist sehr kunstvoll auf ein kurzes Motiv von kirchlichem Charakter aufgebaut. Was den Schlußsatz anlangt, so scheint es fast, als habe der Komponist sich zu sehr dazu gezwungen, einen volkstümlichen Ton anzuschlagen, was doch seiner Eigenart nicht so recht entspricht. Interessant ist es, wie der Meister das ernste Motiv des vorhergehenden Satzes auch in diesem verwendet, jedoch umgewandelt ins Heitere.

478. Schumann. Symphonie Nr. 4 in D-moll. Aufführung dauert 29 Minuten. Diese Symphonie schrieb Schumann im Jahre 1841 gleich nach der ersten in B-dur; sie ist also eigentlich die zweite, wurde aber zehn Jahre lang vom Schöpfer zurückgehalten und 1851 einer Bearbeitung unterzogen, die sich jedoch vorzugsweise nur auf einige Aenderungen der Instrumentierung erstreckte. Dies Werk unterscheidet sich von den meisten dieser Gattung dadurch, daß es ohne Unterbrechung gespielt werden muß, von allen übrigen aber dadurch, daß sämtliche vier Sätze einen innigen Zusammenhang haben, insofern als gewisse Motive, die zum Teil schon in der Einleitung auftreten, den Stoff für sämtliche Sätze liefern. Die Einleitung beginnt folgendermaßen



und später treten noch folgende bedeutsame Motive auf:

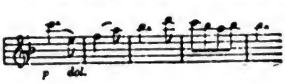


Das Motiv b ist unverkennbar aus dem Motiv a entstanden, doch mußte es hier eine besondere Stelle finden. Der sehr concis gefaßte erste Teil des ersten Allegros (welches fast durchweg von Energie und starker Erregung erfüllt ist) bildete der Komponist fast ausschließlich aus dem obigen Sechzehntel-Motiv c heraus. Auch

Digitized by Google

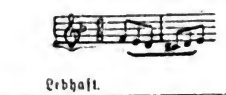
der zweite Teil, der mit zwei wuchtigen Fermaten überraschend genug mit es anhebt, während der erste Teil in F-dur geschlossen hatte, auch dieser beginnt mit stetiger Verwendung des Sechzehntel-Motivs, doch gesellt sich bald das folgende neue dazu:

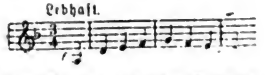
welches später eine bedeutende Rolle spielen wird. Und endlich tritt in wohlthuendem Kontrast der folgende milde Gesang auf:



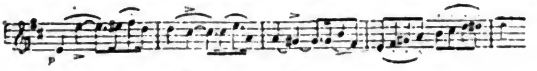
Fast will es scheinen, als habe Schumann das Thema schon durch die Posaune in nebenstehender Form andeuten wollen. Man beachte, wie ganz anders dies Motiv erscheint, wenn Schumann es kurz vor dem Abschluß des Satzes im strahlenden d-dur mit der Gewalt des ganzen Orchesters bringt. Nach kurzer Pause beginnt die Romanze mit einem ganz

selbständigen, unendlich reizvollen Thema, dem sich aber sofort das erste Motiv aus der Einleitung anschließt. Als Gegensatz, gleichsam Trio, spielt jetzt eine Solo-Violine eine entzückende Variation über das Motiv der Einleitung, welches mit b bezeichnet ist. Noch einmal hören wir die erste Melodie und nach einer Fermate auf der Dominante beginnt das Scherzo. Das Thema ist eine Umkehrung des Motives a

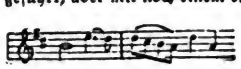




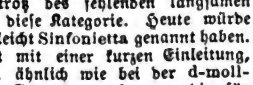
Das Trio ist abermals eine Variation des Motivs b und bildet in seiner Anmut einen kostbaren Gegensatz zum kräftigen Scherzo. Dies geht ohne jede Unterbrechung in einen kurzen langsamen Satz über, der als Uebergang zum Finale dient. Zu einem leisen Tremolo ertönt wiederum das Sechzehntel-Motiv c und nach 16 Takten beginnt das Finale mit dem Motiv d aus dem ersten Allegro, welchem das Motiv c beigesellt ist. Ein besonderer Reiz wird dem Satze gegeben durch das neue überaus anmutige Thema:



Mit weiser Oekonomie wird der Satz fortgeführt, aber mit noch einem eindringlichen, bestrickenden Motive beschenkt der Meister den Hörer und dann schließt der Satz mit einem fulminanten Presto.



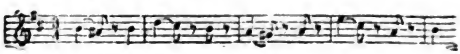
479. Schumann. Ouverture, Scherzo und Finale. Aufführung dauert 19 Minuten. Obgleich der Komponist dies Werk nicht „Symphonie" genannt hat, so gehört es doch, trotz des fehlenden langsamen Satzes, in diese Kategorie. Heute würde man es vielleicht Sinfonietta genannt haben. Es beginnt mit einer kurzen Einleitung, in welcher, ähnlich wie bei der d-moll-Symphonie Gedanken auftreten, die für den folgenden Satz fruchtbringend sind. Sie lauten:



und

Das Allegro hebt mit einem fein geschwungenen Thema an, welches später in Scherzo wieder Verwendung findet. Nachdem das zweite langatmige Thema 16 Takte in Anspruch genommen hat, beginnt eine Verarbeitung der beiden Motive aus der Einleitung. Ohne einen fühlbaren Abschluß beginnt eine leichtbeschwingte sehr kurze Episode, die aus einem neuen gesangreichen Motiv und den schon bekannten Themen gebildet ist und dann zur Wiederkehr des ersten Teils führt. Das „un poco più animato" bringt noch ein neues Thema von bestrickender Anmut, in dem sich übrigens Schumann und Mendelssohn auffallend begegnen:

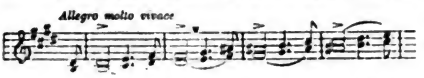
Schumann:



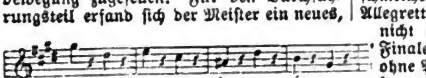
Mendelssohn
Finale des 2. Konzerts:

Digitized by Google

Glänzend schließt der jugendlich frische Satz. Ganz heimlich beginnt das Scherzo in dem pikanten punktierten Rhythmus, den Beethoven in dem ersten Satze seiner A-dur-Symphonie in so konsequenter Weise verwenden. Im knappen Trio alternieren Holzbläser und Streichquartett in lieblicher Weise, noch einmal flattert das Scherzo vorüber und führt zur Coda, die aus dem Trio und dem Hauptthema des ersten Satzes gebildet ist und mit dem Rhythmus des Scherzos forthuscht. Das Finale beginnt mit einem zackigen Thema, das einige Male imitiert wird, als sollte eine Fuge daraus werden, aber es wird so ernst nicht, sehr bald tritt ein freundliches, Mendelssohnisch angehauchtes Thema auf. Bedeutsam erklingt auch das selbständige Codathema:



dem die Bläser sich später in der Gegenbewegung zugesellen. Für den Durchführungsteil erfand sich der Meister ein neues,



kurzes Motiv, das er sowohl mit früheren Motiven vereint wie auch vereinzelt fleißig verwendet, bis er wieder zum Anfang zurückkehrt. Gegen Schluß tritt das Hauptthema noch einmal grandios in doppelter rhythmischer Vergrößerung auf und feurig endet das jugendfrische Werk.

480. Robert Volkmann. Symphonie Nr. 1 in D-moll. Aufführung dauert 31 Min. Volkmann gehört zu den wenigen deutschen Komponisten, deren Symphonien neben den bisher erläuterten noch einige Anerkennung gefunden haben. Seltsam genug ist es, daß Konzert-Direktionen und Publikum, zum größten Teile auch wohl die Kritik, gegen Symphonien, die mit Beethovenschen nicht konkurrieren können, sich fast gänzlich abweisend verhalten, während man sich neben „Fidelio" einen „Trompeter von Säckingen" nicht allein gefallen läßt, sondern ihn sogar eifrig aufführt. Nur die Ausländer, namentlich die Russen, Skandinavier und Czechen, sind glücklicher daran, als die Deutschen! Konzertdirektionen und Dirigenten beeifern sich, die Werke von Borodin, Rimsky-Korsakoff, Sinding u. A. möglichst rasch nach dem Erscheinen aufzuführen, während in einer bedeutenden Musikstadt Deutschlands die D-moll-Symphonie von Volkmann im vorigen Jahre, also ungefähr vierzig Jahre nach ihrem Erscheinen, zum ersten Male aufgeführt ward! — Es giebt noch gar manche Symphonien deutscher Komponisten von ähnlicher Bedeutung wie die Volkmannschen, die aber an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden dürfen, da sie, mit wenigen Ausnahmen, nicht das Glück hatten, in das Repertoire der Konzert-Gesellschaften aufgenommen zu werden. Sie seien deshalb an diesem Platze nur kurz charakterisiert. Die D-moll-Symphonie von Volkmann bietet in den beiden Eckſätzen Hochbedeutendes, sie sind voller Energie und trotz mancher Anklänge an Beethoven und Franz Schubert im großen Ganzen von selbständiger Erfindung. Nicht ganz auf gleicher Höhe stehen die Mittelsätze, dennoch birgt das Andante viele Schönheiten, namentlich gegen Schluß des Satzes, wo zu den Modulationen der Geigen das Horn dreißig Takte lang das C erklingen läßt. Das Scherzo ist als solches reichlich herbe, doch entschädigt dafür das Trio mit seinen innigen, an Schumann gemahnenden Melodien.

481. Volkmann. Symphonie Nr. 3 in B-dur. Aufführung dauert 22 Min. Sie ist vielleicht die kürzeste aller modernen Symphonien und durchweg von fröhlichem, heiterem Charakter. Ganz besonders einschmeichelnd ist der zweite Satz, ein graziöses Allegretto. Die beiden letzten Sätze hängen nicht allein äußerlich zusammen, da das Finale sich dem vorhergehenden Andantino ohne Pause anschließt, sondern auch insofern, als der Komponist aus der klagenden Melodie des Andante das ausgelassene Thema der Finale hat hervorgehen lassen. In fast dithyrambischem Uebermute rauscht dieser Satz dahin.

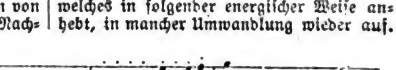
482. Joachim Raff. Symphonie „Im Walde". Aufführung dauert I. Satz 21 Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 4 Min., IV. Satz 15 Min., zusammen 52 Minuten. Zu den wenigen Glücklichen, die einen großen, wenn auch nicht andauernden Erfolg mit einzelnen ihrer symphonischen Werke errungen haben, gehört Raff, dessen Symphonie „Im Walde" sofort nach ihrer Veröffentlichung auf allen Konzert-Programmen erschien. Da man ihr auch heute noch dann und wann begegnet, so dürfte sie nicht unerwähnt bleiben. Der erste Satz ist ohne Frage ein sehr poetischer. Durch die Ueberschrift „Am Tage" hat der Komponist ihn dem Verständnis des Hörers näher rücken wollen. Die beiden Mittelsätze „Träumerei" und „Tanz der Dryaden" hängen eng zusammen. Das Adagio ist wohllautgetränkt und edel im Ausdruck, das Scherzo eine glückliche Nachahmung Mendelssohnscher ähnlicher Tonbilder, aber das Finale („Nachts. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle und Wotan, Anbruch des Tages") wirkt leider in der Hauptsache brutal und trägt ohne Zweifel die Schuld, wenn die „Wald-Symphonie" mehr und mehr aus den Konzertsälen verschwindet.

483. Raff. „Leonore"-Symphonie. Aufführung dauert I. Satz 14 Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 8½ Min., IV. Satz 13 Min., zusammen 47½ Minuten. Der

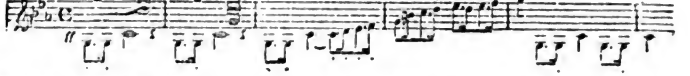
Digitized by Google

erste Satz dieser Symphonie ist wohl das Beste, was Raff geschaffen hat. Die erste Abteilung dieses Werkes trägt die Ueberschrift „Liebesglück“, sie zerfällt in zwei selbständige Sätze, das übliche Allegro und Adagio, welche beide nicht allein meisterlich gemacht, sondern auch glücklich erfunden sind. Während diese beiden Sätze Stimmungen und Empfindungen wiederspiegeln, welche durchaus allgemeiner Art sind, mithin der Ueberschrift garnicht bedürften, klammert der Komponist sich nunmehr an das Programm. Die zweite Abteilung ist „Trennung“ überschrieben. Ein leider recht trivialer Marsch bildet den Hauptinhalt derselben, doch wird man einigermaßen entschädigt durch den agitierten Mittelsatz, welcher speziell den Abschiedsschmerz der Liebenden zeichnet. Die Symphonie schließt mit der „Wiedervereinigung im Tode“; es werden Motive aus den früheren Sätzen herbeigezogen, daneben Grabesmusik und auch das „Hurre, hurre, hopp, hopp, hopp, ging's fort in sausendem Galopp“ fehlt nicht.

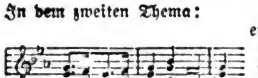
484. Gade. Symphonie Nr. 1 in C-moll. Aufführung dauert 37 Min. Diese Symphonie, welche einst, d.h. vor 50—60 Jahren ein nicht unberechtigtes Aufsehen machte, da in ihr (abgesehen von desselben Komponisten Ouverture „Nachklänge von Ossian“) das nordische Element zum ersten Male in einer großangelegten Komposition zur Geltung kam, ist gegenwärtig ein sehr seltener Gast auf den Programmen der großen Konzert-Institute. Die Schuld liegt wohl zum Teil an dem Werke selbst, welches zwar wundervoll instrumentiert ist und eine Fülle schöner Erfindung in sich birgt, dagegen so ziemlich auf jedwede kunstvolle Durchführung verzichtet, ein Mangel, der sich mit der Zeit an jedem größeren Kunstwerke rächt, sei es auch im Uebrigen noch so anziehend. Ein weiterer Grund mag wohl der sein, daß man in der Gegenwart allzu sehr mit skandinavischer Musik gesegnet wird und über seine Nachfolger den eigentlichen Schöpfer vergessen hat. Da übrigens die Symphonie überaus klar und verständlich ist, so erscheint eine detaillierte Analyse überflüssig. Die Einleitung mit ihrer klagenden edlen Melodie klingt wie eine alte „Kämpeviise“



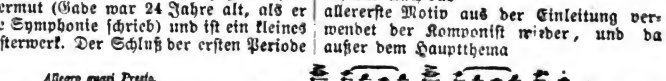
und tritt im Verfolg des ersten Allegros, welches in folgender energischer Weise anhebt, in mancher Umwandlung wieder auf.



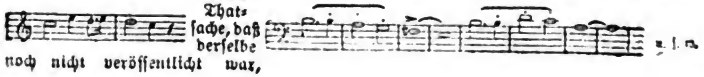
In dem zweiten Thema:



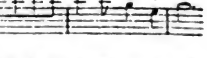
erkennt man unschwer eine Umwandlung des Motivs aus der Einleitung. Nach Absolvierung des ersten Teiles kommt der Komponist wieder auf die Einleitung zurück und verzichtet, wie schon erwähnt, auf eine wirkliche Durchführung. Das letzte Drittel des Allegro entspricht in seinen Grundzügen durchaus dem ersten. Der zweite Satz Allegro risoluto quasi Presto schäumt über von Jugendkraft und jugendlichem Uebermut (Gade war 24 Jahre alt, als er diese Symphonie schrieb) und ist ein kleines Meisterwerk. Der Schluß der ersten Periode



deckt sich mit den Schlußtakten des berühmten Mendelssohn'schen Hochzeitmarsches, doch ist es Thatsache, daß derselbe noch nicht veröffentlicht war,



als Gade seine erste Symphonie schrieb. Zum ersten Male ward der Hochzeitmarsch im Leipziger Gewandhause im Jahre 1846, die Symphonie aber im Jahre 1842 aufgeführt. Der dritte Satz, Andantino grazioso, ist liedartig gebaut und von freundlichem Charakter, immer vornehm und edel im Ausdruck wie in der Gestaltung. Vortrefflich kontrastiert mit diesem Satze das glänzende, feurige Finale. Die Pauke beginnt ffr. mit diesen Quarten,



welche im Verlaufe des Satzes vielfach wiederkehren. Auch das allererste Motiv aus der Einleitung verwendet der Komponist wieder, und da außer dem Hauptthema auch noch folgender hymnenartiger, großartig wirkender Gesang einen breiten Raum

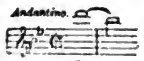
u. s. w.

Digitized by Google

einnimmt, so darf man wohl behaupten, daß der Satz reich mit herrlichen Motiven ausgestattet ist; wäre die Verwertung und Durcharbeitung ebenso wertvoll, wie die Gedanken selbst es sind, so wäre dieser Satz ein Meisterstück.

Die zweite Symphonie steht weit hinter der ersten zurück und ist mit Grund gänzlich ad acta gelegt worden. Ein gleiches Schicksal teilt die dritte, obgleich nicht zu leugnen ist, daß der erste Satz ein so fein gearbeiteter ist, wie man ihn wohl vergebens in Gades übrigen Werken sucht; auch der dritte enthält reizvolle Gedanken, ist aber formell nicht glücklich abgerundet, während die beiden übrigen Sätze leider etwas nichtssagend ausgefallen sind. Dagegen ist

485. Gade's Symphonie Nr. 4 in B-dur die verbreitetste seiner Symphonien geworden und verblieben. Bemerkenswert ist der Tertenschritt, mit welchem die kurze Einleitung anhebt, und welcher im Laufe des Allegros vielfach interessant verwendet wird. Das Hauptthema des Allegro vivace e grazioso lautet wie folgt:

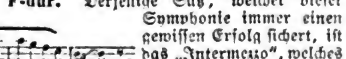


Ferner bemerkenswerte Themen sind die folgenden:

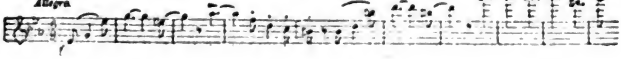
u. s. w.

erinnert, ebenso wie das zweite, unverkennbar an Wagner. Der ganze Satz läßt überall den gewiegten und vornehm empfindenden Musiker erkennen. Dasselbe läßt sich auch von den übrigen Sätzen behaupten, doch wirken sie nicht wie spontan geschaffene Musik, neben manchem Frischen findet sich manches anscheinend mühsam Gemachtes.

487. Brahms. Symphonie Nr. 1 in C-moll. Aufführung dauert I. Satz 18½ Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 15½ Min., zusammen 42 Min. Sie beginnt mit einer düsteren Einleitung, welche in ihrer grüblerischen Weise dem Grundcharakter des folgenden Allegros entspricht. Während Beethoven seine Themen meist aus den Tönen des Grundakkordes bildet, häufig auch aus diatonischen Tonfolgen, niemals aber aus chromatischen, in den meisten Fällen auch noch rhythmischer Seite hin äußerst plastisch gestaltet, hebt Brahms mit einem chromatischen Motive in vielfach synkopierten Noten an, wie folgt:



Die ersten drei Noten bilden den Stützpunkt des ganzen Satzes, entweder im Basse, in der Ober- oder in den Mittelstimmen auftretend. Das Hauptthema ist folgendes:



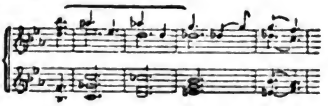
Von besonderem Reize ist noch die Coda, welche einen ganz neuen Gedanken bringt:

Der langsame Satz ist von Wohllaut getränkt und liebenswürdig, aber nicht hervorragend in Anlage und Erfindung. Das Scherzo dagegen ist eine kleine Perle und wirkt in seiner concisen Fassung so reizend, daß dem liebenswürdigen Satze meistens ein da capo-Ruf beschert ist. Ein fröhlich dahinrauschendes Finale von wundervoll natürlichem Flusse krönt das liebenswürdige Werk. Die übrigen Symphonien Gades kennzeichnen leider keine fortschreitende Entwickelung des Komponisten und teilen daher das Schicksal der zweiten und dritten Symphonie.

486. Hermann Götz. Symphonie in F-dur. Derjenige Satz, welcher dieser Symphonie immer einen gewissen Erfolg sichert, ist das „Intermezzo", welches in der That sehr glücklich erfunden ist. Von den übrigen Sätzen ist der erste der hervorragendste. Das erste Thema

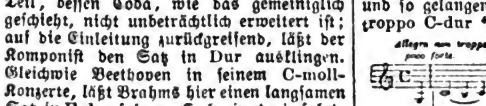
Digitized by Google

Auch das zweite Thema:

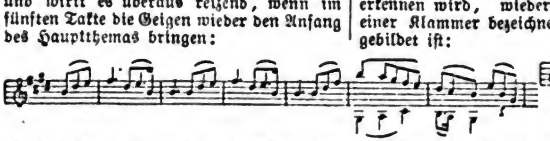


basiert, wie man sieht, auf chromatischen Tonfolgen. Der Komponist verarbeitet jetzt die letzten vier Töne dieses Themas in besonders anziehender Weise, auch das erste Bestandteil des Hauptthemas wird in der Umkehrung, verbunden mit dem

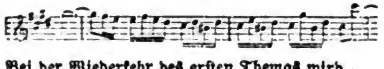
trotzigen Motiv: in interessanter Verarbeitung wieder eingeführt und der erste Teil schließt in Es-moll ab. Der Durchführungsteil läßt uns die verschiedensten Eindrücke empfangen; tiefer Ernst und Siegeszuversicht, Trotz und Klage lösen einander ab, bis ein grandioser Orgelpunkt auf g eintritt, der uns aber nicht, wie man erwartet, unmittelbar in die Haupttonart c-moll führt, sondern erst noch nach dem entlegenen h-moll! Dann aber moduliert Brahms in knapper Weise nach c-moll und wiederholt nun mit der gebotenen veränderten Modulation den ersten Teil, dessen Coda, wie das gemeiniglich geschieht, nicht unbeträchtlich erweitert ist; auf die Einleitung zurückgreifend, läßt der Komponist den Satz in Dur ausklingen. Gleichwie Beethoven in seinem C-moll-Konzerte, läßt Brahms hier einen langsamen Satz in E-dur folgen. Er beginnt wie folgt:



mitfreundlichen Klängen. Die Fortführung des Themas übernimmt später die Oboe, und wirkt es überaus reizend, wenn im fünften Takte die Geigen wieder den Anfang des Hauptthemas bringen:

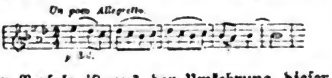


Es folgt jetzt ein kurzer Zwischensatz, dem sich dann der folgende Gedanke anschließt:

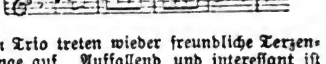


Bei der Wiederkehr des ersten Themas wird dasselbe in mannigfacher Weise reicher ausgestaltet und in weihevoller Stimmung endigt der Satz. Der dritte Satz, Un poco Allegretto As-dur $^2/_4$ ist in seiner Stimmung dem vorhergehenden, wenn auch nicht ähnlich, so doch einigermaßen verwandt u. wirkt dahervielleicht nicht in dem Grade, wie er's thun würde, wenn er in anderer Umgebung stände, denn an sich ist er reizvoll genug.

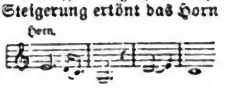
Das erste Thema ist der Klarinette zuerteilt



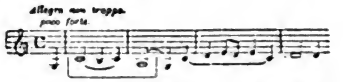
der Verfolg ist aus der Umkehrung dieser fünf Takte entstanden:



Im Trio treten wieder freundliche Terzengänge auf. Auffallend und interessant ist die Rückkehr aus dem Trio in den Hauptsatz, welcher fast überraschend kurz schließt. Das groß angelegte Finale beginnt mit einem Adagio, in welchem bereits Anklänge an das spätere hymnenartige Hauptthema vernehmbar sind, jedoch werden sie bald verscheucht durch das immer mächtiger werdende Grollen und Toben des Streich-Orchesters in seinen tiefsten Lagen, endlich, nach gewaltiger Steigerung ertönt das Horn mit folgendem, Horn.



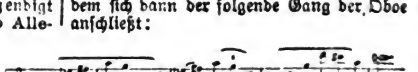
wie Trost verkündendem Motiv, nach kurzer Unterbrechung ertönt des Motiv noch einmal und so gelangen wir zu dem Allegro non troppo C-dur $^4/_4$:



Diese überaus glücklich erfundene und ebenso glücklich weitergeführte Melodie wächst bis zum Fortissimo an, um bald darauf dem Folgenden Platz zu machen, welches aber, wie man leicht erkennen wird, wiederum aus den mit einer Klammer bezeichneten Noten herausgebildet ist:

Nach einer von bewegten Motiven erfüllten Fortführung taucht noch einmal das trotzvolle Horn-Motiv aus der Einleitung auf, um bald darauf dem zweiten Thema zu weichen:

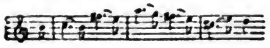
dem sich dann der folgende Gang der Oboe anschließt:



Noch finde hier die zu wesentlicher Bedeutung gelangende Melodie in E-moll Platz,

Digitized by Google

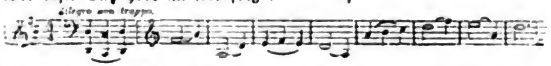
welche den Abschluß des ersten Teils in dieser Tonart herbeiführt:



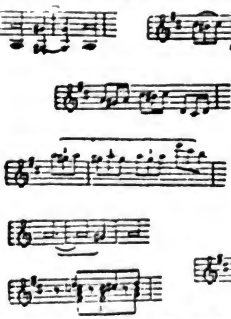
Wenn jetzt noch folgendes Motiv erwähnt wird, so ist damit das gesamte Material, aus welchem das großartige Finale aufgebaut wurde, beisammen:

Schließlich leitet ein gewaltiges stringendo zum letzten Più Allegro, mit dem das Finale glänzend abschließt.

488. Brahms. Symphonie Nr. 2 in D-dur. Aufführ. dauert I. Satz 18 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 5½ Min., IV. Satz 8½ Min., zusammen 42 Minuten. Der erste Satz hebt an wie folgt:



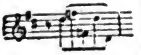
Wenngleich das eigentliche Thema mit dem zweiten Takte beginnt, so hat der Meister dennoch dem an sich unscheinbaren Motiv des ersten Taktes unendlich viel abgewonnen; es erscheint in folgenden Umwandlungen



und endlich entwickelt er durch Erweiterung der Sekonde zur Quarte, Sexte u. s. w. die folgende Figur:

Nachdem die ersten vier Takte von den Bläsern wiederholt worden sind, entwickelt

aus welcher später wiederum durch Umwandlung der Viertel in Achtel die folgende Figur entsteht:

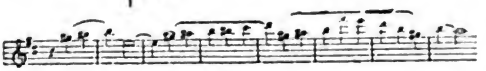


Nachdem dies vorausgeschickt worden, wird es überflüssig sein im Verfolg stets wieder auf diese Kunst des Komponisten aufmerksam zu machen. Nach den ersten 31 Takten, welche durchaus freundlichen Charakters sind, überraschen dumpfe Paukenwirbel und mystische Posaunenklänge, doch rasch kehrt der Komponist wieder um zur ursprünglichen Stimmung und bringt folgendes, stark an Mendelssohn gemahnendes Motiv:

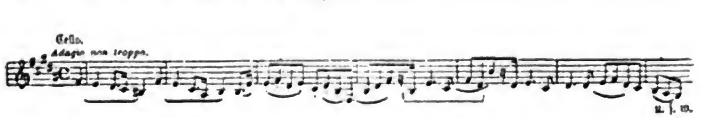
Auch das zweite Thema in fis moll

erinnert an diesen von Brahms so hochverehrten Meister. Im übrigen trägt alles so vollständig den Stempel echt Brahmsscher Weise, daß von einem Anlehnen keine Rede sein kann. Der ganze Satz, der noch folgende neue, episodisch auftretende Gedanken enthält:

und

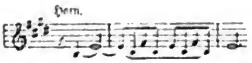


entwickelt sich im Uebrigen so klar und verständlich, daß eine ausführlichere Analyse unnötig erscheint. Der zweite Satz beginnt mit folgendem langatmigen Thema:

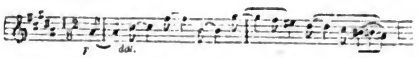


Brahms aus den mit der Klammer — bezeichneten Tönen ein Fugato:

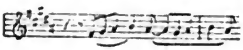
Digitized by Google



welches nach kurzer Durchführung und wenigen überleitenden Takten in das zweite Thema führt:

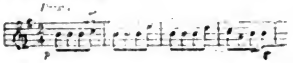


Im Verfolg begegnet uns folgendes Motiv,

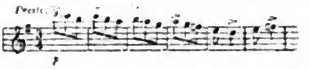


welches dann zu einem leidenschaftlich bewegten Satz in h-moll führt; alsdann kehrt der Komponist wieder zum ersten Thema zurück und schließt den Satz mit den uns nunmehr vertraut gewordenen Motiven im piano verklingend ab. Der dritte Satz „Allegretto grazioso" bringt zunächst folgendes ländlerartige Motiv:

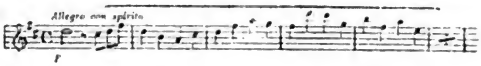
aus welchem der Komponist alsdann folgendes Presto bildet:



welches gleichsam als erstes Trio auftritt. Nachdem alsdann das Tempo primo mit einigen Varianten wiedergekehrt, erscheint ein zweites Trio, abermals Presto, aber im $^3/_8$ Takt. Auf den ersten Blick mag es ganz neu erscheinen, aber bald wird man entdecken, daß es ebenfalls aus dem ersten Thema herausgebildet ist:

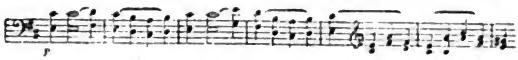


(Man vergleiche hiemit die Achteltriole im vierten Takte des ersten Themas und den Rhythmus des 8., 9. und 10. Taktes ebendaselbst.) Der Satz schließt heiter und freundlich wie er begonnen. Das Finale beginnt geheimnisvoll piano, sotto voce,

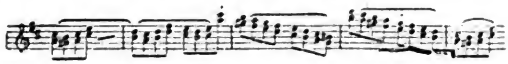


bald aber tritt das Thema in etwas komplizierterer Form mit aller Kraft auf und mittelst einer Uebergangsgruppe, in der das aus dem ersten Takt entstandene Motiv

ausgiebig verwendet wird, gelangen wir zum zweiten Thema in A-dur, welches, wie Brahms das liebt, in Sexten und Terzen schwelgt:

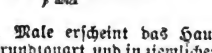


Auch im ferneren Verlauf, in dem wieder auf das Anfangsmotiv zurückgegriffen wird, macht Brahms ausgiebigen Gebrauch von Terzen-Parallelen:



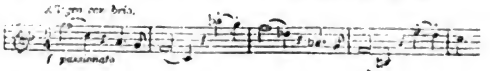
u. s. w.

Nach einer burlesk-übermütigen Coda erscheint das Hauptthema im piano wieder, und nun baut der Meister wieder kunstvolle Perioden über den ersten Takt des Hauptthemas, bis er in Fis-dur, tranquillo überschrieben, dasselbe Motiv in folgender Umwandlung erscheinen läßt:



Zum 8. Male erscheint das Hauptthema in der Grundtonart und in ziemlicher Uebereinstimmung mit dem ersten Drittel des Satzes wird dann der in seinem Grundcharakter glänzende und feurige Satz zu seinem Ende geführt.

489. Brahms. Symphonie Nr. 3 in F-dur. Aufführung dauert I. Satz 12 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz $4^1/_2$ Min., IV. Satz $7^1/_2$ Min., zusammen 32 Minuten. Ein eigentümliches Schwanken zwischen dur und moll bringt Brahms gleich zu Anfang des Allegro con brio dadurch hervor, daß er im zweiten Takte die kleine Terz as kräftig ertönen läßt, um dann das Hauptthema in hellem dur einsetzen zu lassen:

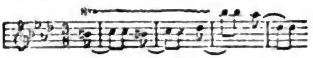


Digitized by Google

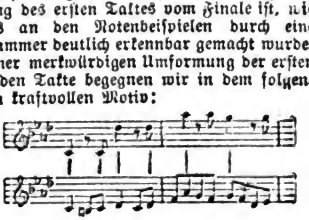
(Man könnte allerdings das as auch als gis betrachten). Ueberraschend ist die melodische Uebereinstimmung des ersten Taktes mit dem Chore „O welch' eine Tiefe des Reichtums", im Paulus von Mendelssohn. Jedenfalls ist in diesem Symphoniesatze in der That „eine Tiefe des Reichtums". Einen lieblichen Gegensatz zu dem leidenschaftlichen ersten Thema bildet das zweite von der Klarinette intonierte A-dur-Thema in $^{9}/_{8}$ Takt,

welches im Verlauf des Satzes in mannigfacher Weise metamorphosiert wiederkehrt, atmet durchweg Ruhe und Frieden und ist so klar und durchsichtig, daß eine Zergliederung desselben durchaus unnötig ist. Der dritte Satz (Poco Allegretto, A-moll $^{3}/_{8}$) ist in seinem Grundcharakter elegisch. Das Hauptthema wird zunächst von den Celli intoniert:

Ein anderes Motiv von Bedeutung ist das von den Bläsern in As-dur gebrachte liebliche

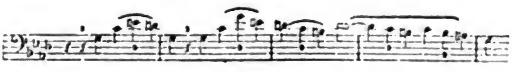


welche übrigens eine rhythmische Umgestaltung des ersten Taktes vom Finale ist, wie das an den Notenbeispielen durch eine Klammer deutlich erkennbar gemacht wurde. Einer merkwürdigen Umformung der ersten beiden Takte begegnen wir in dem folgenden kraftvollen Motiv:

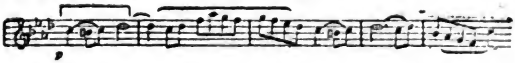


Dieser Satz erscheint als ein notwendiges Bindemittel zwischen dem zarten Andante und dem leidenschaftlichen Finale; ein Scherzo in humorvoller Weise wäre hier nicht am Platze gewesen. Sehr häufig kommt es vor, daß ein Werk, welches in der Molltonart beginnt, in der Durtonart schließt, während der umgekehrte Fall ein äußerst seltener ist. Brahms schreibt den Schlußsatz dieser Symphonie in F-moll. Hier der Anfang des Satzes:

welches dann zu folgendem neuen Thema führt



welcher im unisono vom Streichorchester vorgetragen wird und nach wenigen Takten eine höchst merkwürdige Umwandlung erfährt, so daß aus dem viertaktigen Thema ein fünftaktiges wird.

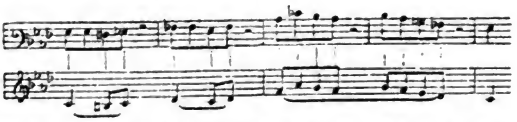


Wieder formt der Meister ein neu erscheinendes Motiv aus dem Hauptthema:

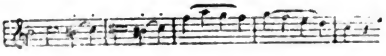
Alles ertönt im piano durchaus geheimnisvoll. Aber noch dumpfer, wie Mahnruf, bringen die Posaunen mit den Streichern und einigen Bläsern folgende Episode:

Digitized by Google

Und so sprießen die meisten neu auftauchenden Motive, gleichwie Halme aus einem Samenkorn aus dem ersten Motiv empor: unter anderem auch das folgende wieder:



Nach langem leidenschaftlichen Ringen tritt endlich friedliche Ruhe ein, es erscheint nunmehr das Anfangsmotiv in der Dur-Tonart und in doppelten Notenwerten, umspielt von Sechzehntel-Figuren der Seiteninstrumente:

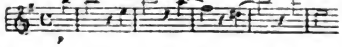


und in den letzten Takten erscheint noch einige Male die, die Symphonie eröffnende kleine Terz f as, und als Schluß das erste Thema des ersten Satzes. — Bei dieser, wie bei allen Analysen ist vorzugsweise Gewicht darauf gelegt worden, zu zeigen, auf welche Weise der Komponist sein Werk mannigfaltig in der Einheit zu gestalten wußte, während des Stimmungsgehaltes der Werke und ihrer einzelnen Sätze weniger eingehend gedacht wurde. Derjenige, welcher den Stimmungsgehalt der Tonfolgen je nach ihrer melodischen, harmonischen und rhythmischen Ausgestaltung nicht nachfühlt, ist dem zu vergleichen, der im Walde nicht anders empfindet als auf glatter Chaussee, der im Antlitz des Laokoon nicht den Ausdruck grimmer Qual, in der Madonna della sedia nicht das Urbild reinsten, edelsten Mutterglücks erkennt. Solchen ist nicht zu helfen. Demjenigen aber, welcher musikalisch nachzuempfinden vermag, wird der Genuß am Kunstwerk gesteigert werden, wenn er lernt, dem schaffenden Künstler in die Werkstatt zu blicken, und wenn er schaut, wie beim echten Kunstwerk sich Phantasie und wägender Verstand gleichmäßig ergänzen.

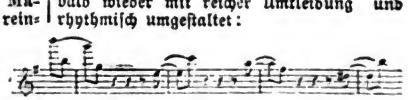
Wen die Götter lieben,
Dem geben sie Gleichmaß
In allen Dingen;
Zu dem Herzen voll Empfindung
Den festen Willen,
Der seinem allzu ungestümen Schlag
Einhalt gebietet;
Zu der Phantasie,
Die Erde und Himmel umfassen will,
Und zu neuen Gebilden formen:
Den wägenden Verstand,
Der sie gefesselt hält
Im einfach Schönen.

(Friedrich Röber.)

490. Brahms. Symphonie Nr. 4 in E-moll. Aufführung dauert I. Satz 12 Min., II. Satz 11 M., III. Satz 7 Min., IV. Satz 9½ Min., zusammen 39½ Minuten. Mit folgendem schlichten Motiv



beginnt der erste Satz, es erscheint dann bald wieder mit reicher Umkleidung und rhythmisch umgestaltet:

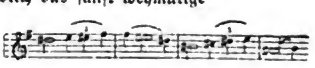


Das zweite Thema ist eine in breitem Zuge

geschriebene langatmige Melodie, im Gegensatze zu dem ersten, von lauter Seufzern unterbrochenen Hauptthema. Aber noch manche andere bedeutsame Motive treten auf:

und das damit verwandte:

endlich das sanft wehmütige



Dies reiche Material wird von dem Komponisten mit der ihn charakterisierenden Heiligkeit der Form in interessantester Weise verarbeitet. Ganz besonders hervorzuheben ist die originelle Art, in der das Hauptmotiv bei seiner Wiederkehr nach dem Durch-

Digitized by Google

Giuſeppe Verdi,

geb. 9. Okt. 1813 in Roncole bei Buſſeto (Parma).

Digitized by Google

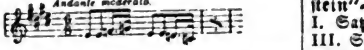
Niels Wilhelm Gade,

geb. 22. Febr. 1817 in Kopenhagen, gest. 21. Dez. 1890 daselbst.

Digitized by Google

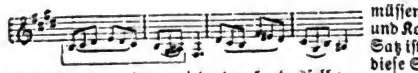
führungsteile auftritt, von vielen als solches nicht wiedererkannt:

Der zweite Satz, Andante moderato, obgleich in E-dur, beginnt folgendermaßen:

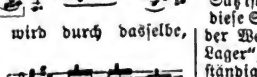


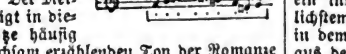
und auch im Thema, welches im vierten Takte eintritt, berührt das häufig wiederkehrende, in die Tonart nicht gehörende d und c höchst eigentümlich:

Als Nebenthema erklingt später das folgende:

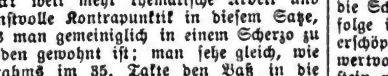


welches eingeleitet wird durch dasselbe, aber rhythmisch stark verkleinerte Motiv. Der Meister schlägt in diesem Satze häufig den gleichsam erzählenden Ton der Romanze an. Ueberaus reizend wirkt der, dreizehn Takte vor dem Schlusse ppp eintretende, vier Takte dauernde Sextakkords d mit dem Anklange an den Seitensatz:





Der dritte Satz klingt, trotz der Ueberschrift: „Allegro giocoso" nicht unbedingt fröhlich, ein herber Zug geht durch das Ganze, auch steckt weit mehr thematische Arbeit und kunstvolle Kontrapunktik in diesem Satze, als man gemeiniglich in einem Scherzo zu finden gewohnt ist; man sehe gleich, wie Brahms im 35. Takte den Baß in die Oberstimme verlegt und umgekehrt. Noch viel mehr Kunst entfaltet der Meister in dem letzten Satze, einer Art Chaconne, in welcher die folgenden acht Töne den Stoff für nahezu das ganze Stück liefern:



Sofort folgen 23 zumeist klar als solche erkennbare Variationen. Allerdings gehört ein aufmerksames und verständnisvolles Hören (selbst bei dem geschulten Musiker) dazu, um stets die Beziehung zu den ersten acht Takten zu erkennen! Vom Poco più Allegro an bringt der Komponist eine Coda, in welcher er sich etwas mehr von dem Thema emanzipiert. Markig und kraftvoll schließt die Symphonie ab, die so weich (piano, dolce ed espressivo) anhebt.

491. Joseph Rheinberger. „Wallenstein"-Symphonie. Aufführung dauert I. Satz 12½ Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 10½ Min., IV. Satz 15 Min., zusammen 50 Min. Eine durchaus gediegene Schöpfung, welche eine weitere Verbreitung verdient hätte, als ihr zu teil geworden ist. Der erste Satz hat keine Ueberschrift erhalten, er ist eben ein wohlgeformter, frisch erfundener Symphoniesatz, den der Komponist „Vorspiel" benamset hat. Es ist eben ein eigen Ding um die Programm-Musik! Um der architektonischen Form zu genügen, deren die Musik nun einmal nicht entbehren kann, müssen dann allerlei kleine Kunststückchen und Konzessionen gemacht werden. Der zweite Satz ist „Thekla" überschrieben und zeichnet diese Schillersche Frauengestalt in anziehender Weise. Der dritte Satz, „Wallensteins Lager", wird dann und wann auch als selbständiges Orchesterwerk aufgeführt; er ist ein interessantes Charakterstück von glücklichstem Humor. Sehr hübsch verwendet ist in demselben das niederländische Reiterlied aus der Reformationszeit „Wilhelmus von Nassau". Als Trio hat Rheinberger die Kapuzinerpredigt nicht ungeschickt in Tönen wiederzugeben versucht. Der letzte Satz sucht Wallensteins Tod zu schildern.

492. Anton Rubinstein. Oceansymphonie. Aufführung dauert I. Satz 13 Min., II. Satz 9½ Min., III. Satz 8 Min., IV. Satz 15 Min., zusammen 45½ Min. Dies Werk verdankt den großen Erfolg, den es gleich nach seinem Erscheinen fand, der glücklichen Erfindung und der urwüchsigen jugendlichen Kraft, mit der namentlich der erste Satz ausgestattet ist, während die Schuld an dem bald nachlassenden Erfolge in der nicht genügend ernsten und erschöpfenden Verarbeitung des an sich oft wertvollen Materials zu suchen ist. Rubinstein war eine sehr impulsive Natur und die meisten seiner bedeutenderen Werke beginnen vielversprechend, aber ihm fehlte die Gabe, seine Werke vollständig ausreifen zu lassen. Immerhin muß man den ersten Satz der Oceansymphonie als einen sehr glücklichen Wurf bezeichnen. Der zweite Satz leidet darunter, daß der Komponist das Wellengewoge zu lange und mit recht billigen Mitteln gemalt hat. Der dritte Satz ist ein frisches Scherzo, welches, wie's scheint, das lustige Seemannstreiben schildern soll. Das Finale ist äußerlich w rkungsvoll, ohne jedoch dem ersten Satze

Digitized by Google

gleich zu kommen. Rubinstein hat manche Jahre später dem Werke noch zwei Sätze hinzugefügt, wodurch die Symphonie jedoch eine ermüdende Länge erhält.

493. **J. J. Abert. „Columbus"-Symphonie.** Aufführung dauert 38 Min. Einen ähnlichen poetischen Untergrund hat Abert für seine Symphonie „Columbus" gewählt. Dies Werk überragt den Rubinsteinschen „Ocean" nach Seite der Formvollendung und ernsten Durcharbeitung um ein Erkleckliches und da auch die Erfindung zumeist anmutend ist, so ist es schwer zu begreifen, daß diese Symphonie in Betreff des äußeren Erfolges hinter jener zurückblieb. „Fata sua habent libelli." Die einzelnen Sätze sind vom Komponisten folgendermaßen benannt: Allegro non troppo (Empfindungen bei der Abfahrt), Scherzo (Seemannstreiben), Adagio (Abends auf dem Meere), Finale (Gute Zeichen — Empörung — Sturm — Land).

494. **Carl Reinecke. Symphonie I in A-dur.** Aufführung dauert 33 Minuten. Ein Kritiker schrieb über dies Werk: „Dies jugendfrische Werk, dessen vier Sätze wonnige Frühlingsstimmung atmen, entspricht in jeder Beziehung den Forderungen eines schön gestalteten Tongebildes. Der organisch sich entwickelnde Gedankengang im Verein mit geistvoller Themenbearbeitung und blühender Instrumentation, verleiht der Komposition einen bleibenden, positiven Kunstwert." Dennoch ist das Werk von vielen Konzertinstituten ignoriert worden.

495. **Carl Reinecke. Symphonie II in C-moll.** Aufführung dauert I. Satz 12 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 5½ Min., IV. Satz 8½ Min., zusammen 34 Min. Mehr Aufmerksamkeit erregte diese, „Hakon Jarl" benannte Symphonie. Der Komponist betont jedoch in einer Vorbemerkung, daß die Symphonie allerdings ihre Entstehung den Eindrücken verdanke, die er durch Oehlenschlägers Tragödie des Namens empfangen, daß er jedoch keineswegs getrachtet habe, den dramatischen Gang der Handlung wiederzugeben, sondern nur versuchte, die Eindrücke jenes nordischen Helden und der ihn umgebenden poetischen Gestalten wiederzuspiegeln. Wenn die erste Symphonie zumeist anmutig und liebenswürdig auftritt, so ist diese vorzugsweise von tiefem Ernst erfüllt.

496. **Carl Reinecke. Symphonie III in G-moll.** Aufführung dauert I. Satz 12 Min., II. Satz 10 Min., III. Satz 7 Min., IV. Satz 8½ Min., zusammen 37½ Min. Diese Somphonie ist erst vor wenigen Jahren erschienen und hat seitdem zahlreiche Aufführungen erlebt, ob ihnen noch viele folgen werden, ist zur Zeit noch nicht abzusehen. Die Kritik hat sie als die bedeutendste der Symphonien, die Reinecke geschaffen hat, bezeichnet.

497. **Max Bruch. Symphonie I in Es-dur.** Aufführung dauert 30½ Min. Dieser Komponist, welcher unter den Lebenden als einer der glücklichsten dasteht, insofern als seine vortrefflichen Chorwerke: „Fritjhof", „Odysseus" ꝛc., sein herrliches Violinkonzert in G-moll und vieles andere eine wohlverdiente kolossale Verbreitung gefunden haben, ist als Symphoniekomponist weniger glücklich gewesen, indem seine drei Symphonien trotz des berühmten Namens des Komponisten nur wenig Verbreitung gefunden haben. Die Es-dur-Symphonie ist jedoch ein jugendfrisches Werk, das nur etwas zu sehr auf den Effekt zugespitzt ist und zuweilen etwas opernhaft klingt. Das Scherzo ist ein prächtiger Satz.

498. **Max Bruch. Symphonie II in F-moll und Symphonie III in B-dur** sind trotz ihrer bedeutenden Eigenschaften nicht zur Geltung gekommen. Vielleicht, daß man sich ihrer wieder erinnert, wenn man sich dereinst an den hypermodernen Werken, die jetzt das Konzertpodium beherrschen, satt gehört haben wird (Symphonie in F-moll: Aufführung dauert 35½ Min.)

499. **Anton Bruckner. Symphonie VII in E-dur.** Aufführung dauert 1 St. 10 Minuten. Nachdem die Symphonien von Bruckner lange Zeit gar nicht beachtet wurden, sind sie plötzlich, dank der Anstrengungen einer kleinen Schar begeisterter Verehrer des Komponisten, ans Tageslicht getreten und haben eine größere Anzahl von Aufführungen erlebt, namentlich gilt dies von der 7. Symphonie in E-dur. Der mit Recht hochgeschätzte Musikgelehrte Hermann Kretzschmar spricht sich darüber aus wie folgt: „Das Werk hat Gedanken von großem symphonischen Charakter. Aber höhere Originalität und technische Reife suche man in dem Werke nicht. Selbst der Kontrapunkt ist steif, und der Entwicklung der Ideen fehlt die Logik, der Zusammenhang und das Maß in einem Grade, wie er in gedruckten Symphonien unerhört ist. Ohne alle Vermittelung, ohne jeglichen Uebergang, stehen im ersten Satze pathetische Themen und Wiener Ländlerweisen nebeneinander, im letzten Choralmelodien und infernale Figuren." Dennoch verschweigt Kretzschmar nicht, daß auch großartige Momente in dem Werke zu finden sind: „Die Wagnerschen Motive sind mit einem Schwung und einer Begeisterung ausgeführt und erweitert, welche überwältigt. Die große Stelle dieses Satzes (des Adagio), wo die Trompete über dem Glanz des vollen Orchesters mit ihrem G fortleuchtet, gehört zu den großartigsten Tonkombinationen der neueren Litteratur."

500. **Albert Dietrich. Symphonie in D-moll.** Aufführung dauert I. Satz 15½ Min., II. Satz 12 Min., III. Satz 10 Min., IV. Satz 10 Min., zusammen 45½ Min. Ein Werk von blühender Erfindung und meisterhafter Faktur. Daß ein solches Werk

Digitized by Google

allmählich vergessen werden konnte, ist ein schlimmes Zeichen für den heutigen Geschmack. Hoffentlich aber wird man sich desselben in einiger Zeit wieder erinnern.

501. F. Gernsheim. Symphonie I in G-moll. Sie ist das beachtenswerte Werk eines durchbildeten Musikers. Unter der Wucht der gewaltigen Symphonien ersten Ranges und dem Heranstürmen der neueren Werke hypermoderner Richtung ist auch diese Symphonie gleichsam erdrückt worden und dasselbe Schicksal haben ihre beiden Schwestern Nr. 2 und 3 mit ihr geteilt. Zeitdauer der Aufführung von Symphonie I: 42 Min.; Symphonie II: I. Satz 10 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 5½ Min., IV. Satz 12 Min., zusammen 38½ Min.

502. Carl Goldmark. Symphonie „Ländliche Hochzeit". Die Aufführung dauert 40 Minuten. Glücklicher als die übrigen genannten Symphoniker war Goldmark mit diesem Werke, welches weite Verbreitung gefunden hat und auch keineswegs schon wieder vergessen wurde. Von der eigentlichen Form der Symphonie weicht das Werk allerdings ab, denn anstatt eines ersten Satzes in Sonatenform besteht dieser aus einer Reihe von 12 Variationen; benannt ist der Satz „Hochzeitsmarsch", obgleich eigentlich nur Anfang und Schluß diesen Namen rechtfertigen. Der zweite Satz ist „Brautlied" benannt und wirkt in einer einfach gegliederten Form und infolge seiner hübschen, etwas schubertisch angehauchten Erfindung sehr freundlich. Der dritte Satz „Serenade" vertritt das Scherzo und in ihm hat der Komponist den Charakter des Ländlichen am besten getroffen. Der langsame Satz heißt: „Im Garten" und ist, wenn man von dem programmatischen Titel absieht, wohl der bedeutendste Satz, jedoch von so narkotischer Art, wie solche wohl in der „Königin von Saba", nicht aber in einer ländlichen Hochzeit am Platze ist. In dem Finale „Tanz") kehrt der Komponist wieder zurück zu dem Ton, den er im dritten Satze so glücklich angeschlagen hatte.

503. Heinrich von Herzogenberg. Symphonie I in C-moll und Symphonie II in B-dur kennzeichnen den eminenten Musiker und glücklichen Epigonen Brahms'. Sie haben aber nur sehr wenige Aufführungen erlebt. Zeitdauer der Aufführung von Symphonie I: 45 Min.; Symphonie II: 40 Min.

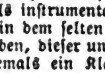
504. Heinrich Hofmann. „Frithjof". Symphonie. Wie alle neueren Symphonien, die ein wenig auf Programmmusik hinweisen, etwas mehr Aufmerksamkeit erregten als diejenigen, welche Ueberschriften verschmähten, so hat auch diese Frithjof-Symphonie eine größere Beachtung gefunden als so manche gleichwertige oder selbst höherstehende. Der erste Satz „Frithjof und Ingeborg" schildert mit glühenden Farben das Liebesglück des liebenden Paares; der zweite Satz („Ingeborgs Klage") bildet einen glücklichen Kontrast. Selbstverständlich aber würde diese Tonsprache auf jedes andre Liebespaar ebenso gut passen wie auf das genannte. Dagegen hat der dritte Satz „Lichtelfen und Reifriesen" immerhin nordische Färbung. Der vierte Satz „Frithjofs Rückkehr" schließt das farbenreiche, glänzend instrumentierte Werk wirkungsvoll ab.

505. Louis Spohr. „Die Weihe der Töne." Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie. Dem Werke liegt ein Gedicht zu Grunde, dem der Komponist treu gefolgt ist, ohne jedoch in den einzelnen Sätzen die gebotene Form zu verletzen. Nichtsdestoweniger leidet auch dies Werk darunter, daß der Komponist, um dem Dichter treu zu folgen, mit „Begräbnismusik und Trost in Thränen" schließen mußte. Auch war es kühn, mit Tönen das starre Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons zu schildern, wie Spohr dies in der Einleitung zum ersten Satz programmmäßig unternehmen mußte. Das Allegro beginnt mit einem echt Spohrschen liebenswürdigen Thema, welches bald einer Periode weicht, in der Spohr mit augenscheinlichem Behagen mannigfache Naturlaute: das Rieseln des Baches, verschiedenste Vogelstimmen, den Aufruhr der Elemente ꝛc. in ziemlich realistischer Weise wiederzugeben sucht. Ein Meisterstück ist der zweite Satz: „Wiegenlied, Tanz und Ständchen." Nachdem der Komponist die einzelnen Sätze, welche in lauter verschiedenen Taktarten geschrieben sind, nacheinander hat erklingen lassen, führt er sie alsdann gleichzeitig vor, eine Kombination von reizender Wirkung, die aber dem Dirigenten nicht geringe Schwierigkeiten darbietet. Der dritte Satz: „Kriegsmusik, Fortziehen in die Schlacht, Gefühle der Zurückbleibenden, Rückkehr der Sieger, Dankgebet," beginnt mit einem glänzenden Marsche, dem alsdann eine allerdings zu lang ausgesponnene Episode folgt, die jedoch an sich in treffender Weise Beklemmung und Schmerz der Zurückbleibenden malt. Den Schluß des Satzes bildet der ambrosianische Lobgesang. Die Bläser intonieren den Choral „Herr Gott, dich loben wir" und die Geigen figurieren denselben in glanzvoller Weise. Der vierte Satz „Begräbnismusik, Trost in Thränen" steht an sich den übrigen Sätzen nicht nach, aber das wiederholte Auftreten eines Chorals („Begrabt den Leib in seine Gruft") hat nunmehr an Wirkung eingebüßt und auch die alsdann erklingende mild-tröstende Weise ist auch nicht geeignet, eine Symphonie zu krönen. Die Poesie hat ganz andere Gesetze als die Tonkunst und darin besteht die Gefahr, in die sich der Komponist begiebt, wenn er es unternimmt, eine Dichtung zu illustrieren.

506. Louis Spohr. Symphonie III

Digitized by Google

in C-moll. In vieler Beziehung verdient diese Symphonie den Vorzug vor der „Weihe der Töne". Auch sie spiegelt die leider etwas begrenzte Eigentümlichkeit Spohrs deutlich wieder, doch tritt sie hier mit mehr männlicher Würde und Energie gepaart auf. Eine Perle in dem Werke ist das Larghetto, welches aus dem Grunde auch häufig vereinzelt zum Vortrag gebracht wird. Von ganz neuem und zwar grandiosem Effekt ist die Periode, in der Spohr die Melodie allen Streichinstrumenten, mit Ausnahme der Kontrabässe, in gleicher Tonhöhe zuerteilt, während den übrigen Instrumenten die Harmonie zugewiesen ist. Später hat gar mancher Komponist sich diese Erfindung Spohrs zu nutze gemacht.

507. **P. Tschaikowsky. Symphonie pathétique Nr. 6 in H-moll.** Unter den sechs Symphonien des hochbegabten Russen hat eben diese die meiste Aufmerksamkeit erregt und die größte Verbreitung gefunden. Sie würde aber mit mehr Berechtigung Symphonie dramatique benannt worden sein, denn nicht allein wechseln in diesem Tonwerke die Stimmungen sehr häufig und rasch, sondern auch die Gedanken sind häufig opernhaft; so z. B. gleich der Anfang des ersten Allegro non troppo un poco rubato, und vor allem das in Terzen schwelgende Thema in der D-dur-Stelle des zweiten Satzes: Allegro con grazia. Der erste Satz ist mehr düstern und leidenschaftlichen, als gerade pathetischen Charakters und unterscheidet sich von den entsprechenden Sätzen der großen Meister dadurch, daß er nicht in einem Zeitmaß gedacht ist, sondern zehnmal das Tempo wechselt. Bei alledem hat der Komponist versucht, mittels tüchtiger thematischer Arbeit eine gewisse Einheit zu erzielen. Das schöne zweite Thema in D-dur (Andante) ist ebenfalls mehr vokaler als instrumentaler Art. Der zweite Satz ist in dem selten angewandten $^5/_4$-Takt geschrieben, dieser ungeraden Taktart, welche niemals ein Klassiker benutzt hat, welche aber die Jungrussen ganz besonders lieben und bevorzugen. Der an sich allerliebste Satz würde freilich noch mehr wirken, wenn er nicht allzulang ausgedehnt wäre, und wenn nicht zuweilen eine bedenkliche rhythmische Monotonie Platz griffe, wie z. B. bei dem Orgelpunkte auf d, wo der Rhythmus  nicht weniger als dreißigmal hintereinander ohne Unterbrechung erklingt. Der dritte Satz ist ein ungemein bewegtes Allegro molto vivace. Das Finale endlich beginnt mit einem Adagio lamentoso, mit dem es auch nach vielfachem Tempowechsel in der tiefsten Tonlage des Orchesters verhaucht. In diesem Satze verzichtet der Komponist fast auf jede polyphone Gestaltung. Der Zuhörer fühlt sich nicht erlöst, sondern erschüttert, wenn der letzte Ton verklungen ist.

508. **Draeseke** ist es ähnlich ergangen wie Anton Bruckner: erst in der letzten Zeit hat man sich, wenn auch in sehr beschränkter Weise, mit seinen Symphonien beschäftigt. Draeseke ist ein Künstler von edelster Gesinnung und gewaltigem Können, und so wäre ihm wohl ein wenn auch später, so doch dauernder Erfolg zu prognostizieren, wenn nicht seine Symphonien im Verhältnis zu ihrer ungewöhnlichen Ausdehnung zu wenig an reizvoller Erfindung böten. Der Denker überwiegt. Umgekehrt überwiegt bei dem Slaven **Dvorák** die Erfindung; nicht selten ist man versucht, bei sich zu denken: „Weniger wäre mehr." Uebrigens haben seine Gedanken zumeist eine stark ausgeprägte slavische Physiognomie und da wir Deutschen nun einmal eine ebenso stark ausgeprägte Vorliebe für alles Ausländische haben, komme es auch von einer Seite, die uns verhöhnt und beleidigt, so ist es begreiflich, daß Dvorák auch in Deutschland immerhin weit mehr kultiviert wird, als viele deutsche Komponisten, die ihm ebenbürtig, zum Teil überlegen sind. Am bekanntesten ist Dvoráks D-dur-Symphonie und die Symphonie „Aus der neuen Welt", welch letztere stark mit amerikanischen Volksmelodien durchsetzt ist.

Suiten, Serenaden, Variationen ꝛc.

509. **J. S. Bach. Suite in D-dur.** Aufführung dauert 18 Minuten. Die berühmteste aller Bachschen Orchestersuiten ist eben diese, deren einer Satz, das wonnige Air, vielleicht das populärste geworden ist von allem, was Bach geschrieben. Wiederum ist es Mendelssohn, dem man die Wiedererweckung dieses Prachtwerkes verdankt. Im Jahre 1838 führte er diese gänzlich verschollene Suite, bestehend aus einer fugierten Ouverture, dem erwähnten Air, zwei Gavotten, Bourrée und der stets als Schlußstück figurierenden Gigue im Leipziger Gewandhauskonzerte auf.

510. **J. S. Bach. Suite in H-moll** für Flöte und Streichinstrumente. Aufführung dauert 19 Min. Weniger bekannt als die D-dur-Suite, bietet auch sie eine Fülle des Herrlichsten.

511. **Franz Lachner. Suite I in D-moll.** Aufführung dauert 47 Min. Lachner war der erste, der mit Glück und Geschick die schlafengegangene Suite zu neuem Leben erweckte. Er, der gewiegte Kontrapunktist und zugleich der frisch und fröhlich erfindende Süddeutsche, der lieber einmal die Trivialität streift als die Unklarheit und das Schwülstige, war gerade der rechte Mann dafür. Die in Rede stehende Suite beginnt mit einem kernig erfundenen und kunstvoll durchgeführten Präludium, dem es jedoch auch an anmutigem Gegensatze nicht fehlt. Das folgende Menuett ist von liebenswürdiger

Digitized by Google

altväterischer Grazie, das Trio ist kunstvoll auf einem Basso ostinato (eine Baßfigur, die sich stetig wiederholt) aufgebaut. Der dritte Satz besteht aus 23 Variationen über ein 16taktiges Thema. Obgleich die Variationen mannigfaltiges Interesse bieten, so ist doch nicht zu leugnen, daß ihrer zu viele sind; indes schließt sich nunmehr ein Marsch von so populärer und glänzender Erfindung an, daß der Hörer versöhnt und gefangen genommen ist. Den Schluß bildet eine durch ein Andante eingeleitete Fuge, welche zu den glücklichen Werken dieser Art gehört, welche den Musiker gleich sehr interessieren, wie sie den Laien erfreuen.

512. **Franz Lachner. Suite II in E-moll.** Aufführung dauert I. Satz 7 M., II. Satz 7 M., III. Satz 5 M., IV. Satz 5 M., V. Satz 6½ Min., zusammen 30½ Minuten. So schön auch die erste Suite ist, so wird sie dennoch von der zweiten übertroffen. Die beiden Eckſätze sind meisterliche Fugen, von wiederum jener Art, welche den Musiker zur Bewunderung hinreißen und dem Laien keine Rätsel aufgeben. Die erste, eine Doppelfuge, wird durch ein Adagio eingeleitet, durch welches die beiden Fugenthemen schon angedeutet werden. Es folgt ein Andante con moto, welches freundlich und lieblich genannt werden darf, jedoch nicht von tieferer Bedeutung ist. Das Menuetto aber ist ein ebenso liebenswürdiger wie interessanter Satz; besonders sei auf das Trio mit seinem prächtigen Canon aufmerksam gemacht. Das Intermezzo ist vornehme Ballettmusik; von besonderem Reize ist in demselben die Verwendung der tiefen Flötentöne. Den Schluß bildet die fugierte Gigue mit einigen homophonen Episoden und einem wundervoll gesteigerten Schluß. Die ferneren Suiten von Lachner geben überall Zeugnis von der kontrapunktischen Meisterschaft und von der, nicht hochbedeutenden, aber liebenswürdigen Erfindungskraft des Komponisten, aber sie kommen insgesamt nicht den beiden ersten gleich. Noch weniger ist dies der Fall bei den Suiten von Raff, Esser ꝛc. und ist demzufolge ein näheres Eingehen auf dieselben nicht nötig.

513. **Jul. O. Grimm. Suite in Canonform für Streichorchester.** Aufführung dauert I. Satz 6 Min., II. Satz 6 Min., III. Satz 5 Min., IV. Satz 5 Min., zusammen 22 Min. Sie ist nur viersätzig, und auch diese wenigen Sätze sind sehr knapp gehalten. Leider hat sich der Komponist auf den Canon in der Oktave beschränkt und alle kunstvolleren (in den anderen Intervallen, in der Umkehrung u. s. w.) ausgeschlossen. Indessen beherrscht er den Oktavencanon mit voller Meisterschaft. Der erste Satz, Allegro con brio, ist in Sonatenform geschrieben, das Andante in einfacher Liedform, das Menuett in doppelter Liedform und der Schlußsatz ist ein kurzes Rondo.

514. **Eduard Grieg. Peer-Gynt-Suite Nr. 1 und 2.** Aufführung dauert Nr. 1: 27 Min., Nr. 2: 25¾ Min. Die erste dieser Suiten hat eine kolossale Verbreitung gefunden, zum Teil vielleicht, weil sie — ebenso wie die zweite — eigentlich keine Suite ist, sondern nur eine Zusammenstellung von kleinen Musikstücken, welche ursprünglich für die Bühne (zu Ibsens Drama „Peer Gynt") geschrieben sind. Es sind kleine Genrestücke, die mit großem Raffinement instrumentiert sind und gar keine Ansprüche an den Hörer machen, daneben, wie namentlich „Anitras Tanz", durch pikante Erfindung einschmeichelnd wirken.

515. **G. Bizet. L'Arlésienne, Suite.** Aufführung dauert 15 Min. Ganz gleicher Art ist dies Werk; die einzelnen Sätze wurden ursprünglich zu Daudets Schauspiel l'Arlésienne geschrieben. Es ist Esprit in der Musik, während derjenige leer ausgeht, der auch fürs Gemüt etwas begehrt.

516. **Brahms. Serenade in D-dur.** Aufführung dauert I. Satz 14 Min., II. Satz 8 Min., III. Satz 15 Min., IV. Satz 4½ Min., V. Satz 3 Min., VI. Satz 6 Min., zusammen 50½ Minuten. Wenn sich im allgemeinen die Serenade der Suitenform nähert — nur mit dem Unterschiede, daß statt der älteren Tanzformen mehr die modernen Formen verwertet werden und daß anstatt des häufig angewandten polyphonen Stils mehr der homophone angewandt wird — so nähert sich diese Serenade von Brahms mehr der Symphonie. Es scheint fast, als habe Brahms dies Werk aus Bescheidenheit „Serenade" benannt, und als habe er den üblichen vier Sätzen der Symphonie noch zwei hinzugefügt, um den gewählten Namen zu rechtfertigen. In dem ersten breit angelegten Allegro schlägt der Komponist einen pastoralen Ton an, der freilich in dem Durchführungsteile verlassen wird. Ueberaus fein ist der Schluß des Satzes. Das Scherzo birgt schöne Gegensätze in dem erregten Hauptsatze und in dem welcher gehaltenen Trio. Das Adagio non troppo beginnt mit einer entzückenden Melodie, ist aber zu lang ausgedehnt und hält nicht ganz, was es verspricht. Der vierte Satz (Menuett I und II) ist eine kleine Perle von liebenswürdig-naivem Charakter. Als fünfter Satz figuriert wiederum ein Scherzo, welches zwar dem ersten nicht gleich kommt und auch reichlich stark an ein Beethovensches Thema erinnert, aber immerhin ist der Satz eines Brahms würdig. Das Rondo, mit dem die Serenade endet, ist fröhlicher Natur und atmet sowohl Haydnschen wie auch Schubertschen Geist. — Die zweite Serenade von Brahms, obzwar an positivem Werte der ersten kaum nachstehend, ist dennoch viel weniger kultiviert und bekannt geworden als jene. Ein Hauptgrund ist wohl der Umstand, daß Brahms auf die Violinen verzichtet und den Bratschen die Führung

Digitized by Google

des Streichorchesters übertragen hat; damit verzichtete der Komponist auf jedes frische und glänzende Kolorit, es war eine ermüdende Monotonie unvermeidlich und endlich mußten die Holzbläser, namentlich die Klarinetten, so übermäßig in Anspruch genommen werden, daß die Ausführung fast eine physische Unmöglichkeit ward.

517. S. Jadassohn. Serenade in vier Kanons op. 42. Von den manchen Serenaden, welche Jadassohn geschrieben hat, ist diese insofern die interessanteste, als er in allen vier Sätzen die strenge Form des Kanons konsequent und mit wahrhafter Virtuosität angewandt hat. Allerdings hat auch er, gleichwie Grimm, auf die kunstvolleren Arten des Kanons verzichtet und nur den Kanon in der Oktave gepflegt. Der erste Satz, Introduktion und Allegretto (Marcia giocosa), zeichnet sich dadurch aus, daß die zweite Stimme des Kanons der führenden Stimme anfangs auf dem Fuß, d. h. mit dem nächsten Viertel schon folgt; später folgt sie erst auf dem dritten Viertel. Der zweite Satz, ein Menuett, ist allerliebst, erinnert aber freilich allzusehr an das Menuett in der Franz Schubertschen Phantasie op. 78. Das kurze freundliche Adagietto wird abgelöst von einem leichtbeschwingten Intermezzo und ein flottes Molto Allegro e con brio beschließt das anspruchslose und wohlklingende Werk.

518. Robert Volkmann. Serenade Nr. 2 in F-dur für Streichinstrumente. Aufführung dauert 13 Min. Diese Serenade ist nicht allein die beliebteste, sondern auch die vollendetste unter den Volkmannschen Serenaden. Sie beginnt mit einem Allegro moderato, welches durch seine dreitaktigen Rhythmen ein durchaus eigentümliches Gepräge erhält, später in ein ganz originelles Molto vivace übergeht; nachdem sich dasselbe einigemal bis ins Fortissimo gesteigert hat, sinkt es schließlich ganz zusammen und verklingt im leisesten Hauch. Es folgt nach einer ganz kurzen Pause ein reizender langsamer Walzer, aber ein solcher, dem man nur lauschen darf, nicht etwa einer, bei dem es einem „in die Beine fährt". Den Schluß macht ein Marsch, der zwar nicht auf der Höhe der übrigen Sätze steht, jedoch einen flotten und kräftigen Abschluß giebt.

519. Robert Volkmann. Serenade Nr. 3 in D-moll für Streichorchester und Solo-Violoncell. Aufführung dauert 12½ Min. Von manchen wird diese Serenade noch höher gestellt, doch ist's wohl die bestrickende Wirkung des Soloinstrumentes und die öftere Anwendung des Recitativs, welche dies Urteil diktiert. Es ist merkwürdig, wie so viele sich durch die Anwendung des Instrumentalrecitativs blenden lassen und in diesem Kunstmittel eine besondere Tiefe erblicken, während es doch häufig nur den mangelnden Gedanken ersetzen soll. Freilich fehlt es Volkmann an Erfindung nicht, und eben um einiger fascinierender Gedanken willen liebt man auch diese Serenade; aber sie ist nicht so abgerundet und trägt nicht so ihr Maß in sich wie andere seiner Werke. Sie dürfte noch länger ausgedehnt sein, sie dürfte auch früher schließen, und man würde kein „zu viel" oder „zu wenig" empfinden.

520. Robert Fuchs. Serenade Nr. 2 in C-dur. Aufführung dauert 30 Min. Ohne die übrigen Serenaden des trefflichen und liebenswürdigen Komponisten verkleinern zu wollen, greifen wir doch vor allen diese, als jedenfalls sehr gelungene, heraus. Sie beginnt mit einem allerliebsten Allegretto, welches anspruchslos auftritt, dennoch aber fein gefügt ist und wie ein Hauch verschwindet. Das Larghetto bringt ein zartes elegisches Thema, dem drei Variationen mit einer Coda folgen. Der dritte Satz, Allegro risoluto, hat Tanzcharakter und gemahnt hier und da an ungarische Weise. Flott und keck ist das Finale, ein übermütiges Presto.

521. Carl Reinecke. Serenade in G-moll für Streichorchester. Aufführung dauert 37 Min. Dieselbe beginnt mit einem Marsche, der, wie aus der Ferne kommend, zunächst ganz leise erklingt und allmählich bis zum Fortissimo anwächst. In dem anscheinend so anspruchslosen Satze ist viel thematische und selbst kontrapunktische Kunst verborgen. Es folgt ein Arioso, in welchem der ganze Klangzauber eines starkbesetzten Streichorchesters zu voller Geltung kommt. Der dritte Satz ist ein leicht beschwingtes Scherzo von oft absonderlicher Rhythmik. Die Kavatine, welche sich nunmehr anschließt, ist in ⁵/₄-Takt geschrieben, ohne daß jedoch irgendwie etwas Erzwungenes dabei empfunden würde. Obgleich das kurze Stück ein durchaus lyrisches ist, so mangelt es auch hier nicht an mancher interessanten Kombination. Ganz besonders reich an dergleichen ist der fünfte Satz, Fughetta giojosa, welche mit allem Schmuck einer Fuge, als da sind Umkehrung, Engführung, Augmentation ꝛc. ausgestattet ist, um in einem Ländler zu münden, dessen Thema aus dem Fugenthema hervorgegangen ist. Das heitere Finale läßt am Schlusse noch einmal den ersten Marsch und die Kavatine anklingen und endet mit einem stürmischen Presto. Die Serenade tritt niemals aus dem Bereich, das der Serenade angewiesen ist, heraus, ist aber trotz dessen ungewöhnlich ernst gearbeitet.

---

522. In neuerer Zeit hat man auch selbständige Variationencyklen für Orchester geschrieben. Brahms war wohl der erste, der mit einem solchen Werke (Variationen über ein Thema von Haydn) auftrat. Allerdings sind sie ursprünglich nicht für Orchester, sondern für zwei Klaviere gedacht und erst

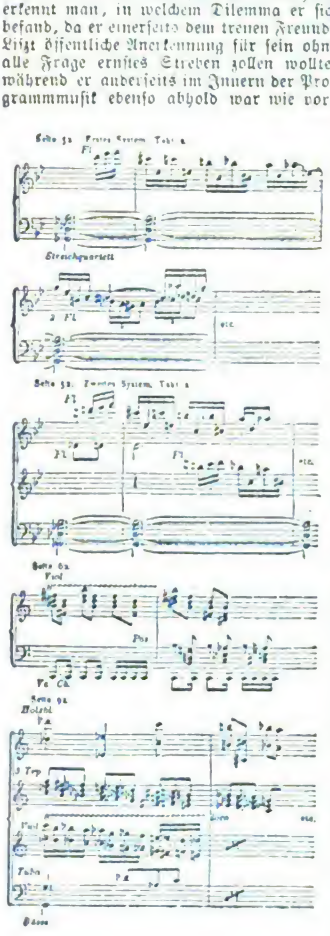
Digitized by Google

nachträglich orchestriert worden. Diese Bearbeitung ist aber selbstverständlich eine sehr glückliche. In diesem Werke entfaltet Brahms eine ganz eminente Kunst. Es giebt kaum ein kontrapunktisches Problem, welches er hier nicht gelöst hätte. Uebrigens ist es so ziemlich das einzige selbständige Variationenwerk für Orchester, welches weite Verbreitung gefunden. Selbst bedeutende Komponisten, wie Nicodé (symphonische Variationen in C-moll op. 27) und Rudorff (Variationen über ein eigenes Thema op. 24) wurden mit Unrecht ignoriert. Hierher gehört auch Reineckes „Zur Reformationsfeier, Variationen über den Choral ‚Ein feste Burg ist unser Gott'". Es ist Pflicht, die größten Meister vorzugsweise zu kultivieren, aber es ist ein Unrecht, darüber diejenigen zu vernachlässigen, denen nicht ein solcher Strahlenglanz ums Haupt gewoben ist, die aber auch mit Glück den höchsten Zielen zustrebten.

„Singe, wem Gesang gegeben in dem deutschen Dichterwald, das ist Freude, das ist Leben, wenn's aus allen Zweigen schallt." Dies Dichterwort hat sich der Komponist nicht umsonst sagen lassen! Die Litteratur ist auch auf dem Gebiete der vornehmen Orchestermusik so überaus reichhaltig, daß eine vollständige Würdigung und Erläuterung derselben ganze Bände füllen müßte. Wo aber, wie hier, engere Grenzen gezogen sind, konnte naturgemäß nicht alles Beachtung finden. Aber einer in letzterer Zeit stark gepflegten Gattung, der eigentlichen Programmmusik, muß noch Erwähnung gethan werden. Bekanntlich hat kein einziger Komponist ersten Ranges, von Bach bis Brahms, je Programmmusik geschrieben, das heißt solche, in der eine Begebenheit, eine Handlung musikalisch versinnbildlicht wird. Riemann sagt in seinem Musiklexikon: „Programmmusik, eine Musik, welche als Darstellung eines näher bezeichneten seelischen oder äußeren Vorgangs verstanden werden soll, der gegenüber der Hörer daher nicht unbefangen sich dem Eindruck der Tonfolge hingiebt, sondern mit kritischem Ohr den Konnex zwischen Programm und Tonstück verfolgt." Der Franzose Hector Berlioz war der erste Hauptvertreter dieser Gattung. Von ihm sagt ein anderer geistvoller Musiker und Musikschriftsteller, daß er mit der folgenden neuen Lehre aufgetreten sei: „Die Musik, welche den Deutschen die Herzenskündigerin, die Offenbarung der verborgensten Regungen der Seele, die Sprache des Unbewußten gewesen war, sollte fortan nur insofern noch gelten, als sie etwas bedeute, als sie nicht Empfindung und Stimmung, sondern Erlebnisse, Vorgänge, Thatsachen male. In den Vorwand, Gedanken und Vorgänge schildern zu wollen, hüllte sich das Bestreben, Aeußerliches durch lediglich äußere Mittel darzustellen. Die Instrumentierungskunst eines Mozart, eines Beethoven ist nichts anderes als die Aussprache musikalischer Themen und Motive durch diejenigen Organe des Orchesters, welche sie zum schönsten, charakteristischsten Ausdruck bringen. Berlioz stellt die Sache auf den Kopf: die traurige Armut und Hohlheit seiner musikalischen Erfindung sollte durch den Flitter glänzenden Aufputzes, durch raffinierte Klangkombinationen und barocke Effekte verdeckt werden. Und welcher Art waren die Aufgaben, welche Berlioz der Musik stellte! Das Programm seiner Sinfonie fantastique lautet: ‚Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten.' Die Schilderung dieser Visionen des Opiumrausches, die mit einer Hinrichtung und darauf folgendem Hexensabbat schließen, ist der Vorwurf der Komposition. Man lese nur das Detail des Programms, welches Berlioz seinem Werke beigegeben hat, um ein Urteil darüber zu gewinnen, auf welch einer niedrigen Stufe des Geschmacks er stand." Soweit unser Gewährsmann. Diesem Urteil stehen allerdings manche dithyrambische Hymnen seiner Verehrer gegenüber. Wagner allerdings bemerkt, „daß ihm (Berlioz) aller Schönheitssinn abgehe, daß er isoliert dastehe und auf seiner Seite nur eine Schar Anbeter habe, die, flach und ohne das geringste Urteil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musiksystems begrüßten und ihm den Kopf vollends verdrehten. (I, 15.)" Zehn Jahre später sagt Wagner: „Ihn faßte der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor seinen Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Haustrates gelingen wollte." Beide Urteile sind hart, aber dennoch ist Berlioz jetzt „oben auf". In Konzertinstituten ersten Ranges, wo man vor einigen Jahren noch nur selten und mit sorgfältiger Auswahl Berliosche Werke zur Aufführung brachte, werden dieselben jetzt regelmäßig kultiviert. Wird schließlich Wagner doch Recht behalten oder wird Berlioz siegen? Qui vivra verra. Liszt folgte den

Digitized by Google

Spuren Berlioz', aber man darf ihm das Zeugnis nicht verweigern, daß er sich in der Wahl seiner poetischen Unterlagen sehr viel geschmackvoller erweist als Berlioz, auch als Musiker ist er jenem überlegen und so ist es erklärlich, daß einige seiner „symphonischen Dichtungen", namentlich „les Préludes", eine nicht geringe Verbreitung gefunden. Als auf einem niederrheinischen Musikfeste in Aachen, welches Liszt dirigierte, eine seiner symphonischen Dichtungen aufgeführt ward, hatte sich Wagner bereit finden lassen, einen Artikel zu Gunsten derselben zu verfassen, aber unschwer erkennt man, in welchem Dilemma er sich befand, da er einerseits dem treuen Freunde Liszt öffentliche Anerkennung für sein ohne alle Frage ernstes Streben zollen wollte, während er anderseits im Innern der Programmmusik ebenso abhold war wie vor-



dem. Der glänzendste und erfolgreichste Vertreter dieser Gattung ist jetzt der reichbegabte Richard Strauß, welcher schon viele tüchtige und erfreuliche Werke lieferte, bevor er sich der Programmmusik energisch und ausschließlich zuwandte. Während er sich zum Teil Vorwürfe wählte, die, wie z. B. „Tod und Verklärung", wohl eine musikalische Wiederspiegelung zulassen, hat er anderseits Themen gewählt, zu denen die Musik gar keine Stellung nehmen kann, wie z. B. „Also sprach Zarathustra" mit folgendem Programm: „Von den Hinterweltlern. Von der großen Sehnsucht. Von den Freuden und Leidenschaften. Das Grablied. Von der Wissenschaft. Der Genesende. Das Tanzlied. Das Nachtwandlerlied." Zu welchen Extravaganzen sich der Komponist auch in rein musikalischer Beziehung in letzter Zeit hat hinreißen lassen, erhellt aus den nebenstehenden Notenbeispielen, welche seiner neuesten Komposition „Heldenleben" entnommen sind:

Da die Gattung der Programmmusik nicht der absoluten Musik angehört, dagegen aber dem Hörer durch das Programm stets gewissenhaft mitgeteilt wird, was er im Laufe der Komposition zu empfinden, zu erkennen oder zu denken habe, so sind die Erläuterungen eines andern durchaus deplaciert.

Zu weit würde es führen, wollte man alle die Ouverturen, welche die Programme der Konzerte zieren, einer Analyse unterwerfen, doch folge hier ein Verzeichnis derjenigen, welchen man am häufigsten begegnet.

Ouverturen.

(Gluck: Iphigenie in Aulis (mit Schluß von R. Wagner). Aufführung dauert 8 Min.
Mozart: Idomeneo (mit Schluß von C. Reinecke). Aufführung dauert 6 Min. Zauberflote. Aufführung dauert 6 Min.
Beethoven: Coriolan. Aufführung dauert 6 Min. Leonore Nr. 1, 2 und 3. Aufführung dauert Nr. 1: 9 Min., Nr. 2: 12 Min., Nr. 3: 12 Min. Fidelio. Aufführung dauert 7 Min. Egmont. Aufführung dauert 7 Min. Namensfeier op. 115. Aufführung dauert 7½ Min. König Stephan op. 117. Aufführung dauert 6¾ Min. Weihe des Hauses op. 124. Aufführung dauert 12 Min.
Cherubini: Die Abenceragen. Aufführung dauert 6 Min. Medea. Aufführung dauert 6 Min. Der Wasserträger. Aufführung dauert 9 Min. Faniska. Aufführung dauert 7½ Min. Lodoiska. Aufführung dauert 10 Min. Anacreon. Aufführung dauert 9 Min.
Weber: Freischütz. Aufführuug dauert 10 Min. Oberon. Aufführung dauert 8½ Min. Euryanthe. Aufführung dauert 7 Min. Jubelouverture. Aufführung

dauert 7 Min. Preziosa. Aufführung dauert 7 Min.

Schubert: Fierrabras. Aufführung dauert 6½ Min. Rosamunde. Aufführung dauert 8 Min.

Mendelssohn-Bartholdy: Sommernachtstraum. Aufführung dauert 10½ Min. Hebriden (Fingalshöhle). Aufführung dauert 9 Min. Meeresstille und glückliche Fahrt. Aufführung dauert 12 Min. Märchen von der schönen Melusine. Aufführung dauert 9½ Min. Athalia. Aufführung dauert 7½ Min. Heimkehr aus der Fremde. Aufführung dauert 6 Min. Ruy Blas. Aufführung dauert 7½ Min.

Schumann: Genoveva. Aufführung dauert 9½ Min. Manfred. Aufführung dauert 11 Min. Braut von Messina. Aufführung dauert 9 Min.

Marschner: Der Vampyr. Aufführung dauert 7 Min.

Berlioz: Der römische Karneval. Aufführung dauert 9 Min. König Lear. Aufführung dauert 8 Min. Das Vehmgericht. Aufführung dauert 10 Min. Der Corsar. Aufführung dauert 8 Min.

Wagner: Eine Faustouverture. Aufführung dauert 15 Min. Tannhäuser. Aufführung dauert 14 Min. Fliegender Holländer. Aufführung dauert 11 Min. Lohengrin. Aufführung dauert 8½ Min. Tristan und Isolde. Aufführung dauert 9 Min. Meistersinger. Aufführung dauert 9½ Min. Parsifal. Aufführung dauert 15 Min.

Nicolai, O.: Ouverture über „Ein feste Burg". Aufführung dauert 5 Min.

Gade: Nachklänge von Ossian. Aufführung dauert 10 Min. Im Hochland. Aufführung dauert 10 Min. Michel Angelo. Aufführung dauert 8 Min.

Rietz: Konzertouverture in A-dur. Aufführung dauert 12 Min.

Volkmann: Festouverture. Aufführung dauert 13 Min. Richard III. Aufführung dauert 14 Min.

Reinecke: Dame Kobold. Aufführung dauert 9 Min. Aladin. Aufführung dauert 9 Min. König Manfred. Aufführung dauert 9½ Min. Friedensfeier. Aufführung dauert 12½ Min. „In Memoriam." Aufführung dauert 10 Min. Zenobia. Aufführung dauert 8½ Min. „An die Künstler." Festouverture. Aufführung dauert 12 Min.

Bargiel: Medea. Aufführung dauert 10 Min. Prometheus. Aufführung dauert 16 Min.

Rheinberger: Die sieben Raben. Aufführung dauert 7½ Min.

Brahms: Tragische Ouverture. Aufführung dauert 12 Min. Akademische Festouverture. Aufführung dauert 11 Min.

Goldmark: Sakuntala. Aufführung dauert 18 Min. Der entfesselte Prometheus. Aufführung dauert 12½ Min. „Im Frühling." Aufführung dauert 14 Min.

Bruch: Loreley. Aufführung dauert 5 Min.

Dietrich: Normannenfahrt. Aufführung dauert 11½ Min.

v. Holstein: Frau Aventiure. Aufführung dauert 12 Min.

Rubinstein: Antonius und Kleopatra. Aufführung dauert 16 Min.

Tschaikowsky: Romeo und Julie. Aufführung dauert 21½ Min. „1812."

Rudorff: „Der blonde Eckbert." Aufführung dauert 14 Min.

Dvořák: Husitska. Aufführung dauert 16 Min. „In der Natur." Aufführung dauert 16 Min. „Karneval." Aufführung dauert 16 Min.

Thieriot: Turandot. Aufführung dauert 14 Min.

Schillings: Ingwelde Aufführung dauert 10 Min.

d'Albert: Der Rubin. Aufführung dauert 12 M.

Die Oper.

Abkürzungen: S. = Sopran. M.S. = Mezzosopran. A. = Alt. T. = Tenor. Bar. = Bariton. B. = Bass.

523] Orpheus.

Oper in 3 Akten von Chr. v. Gluck.

Orpheus, komponiert im Jahre 1762, war die erste seiner Opern, in welcher er, unterstützt von seinem Textdichter Calsabigi, vollständig den bisherigen Konzertopernstil aufgab und statt der bisherigen poetischen Sentenzen und Rabomontaden wirklich dramatisch gestaltete Scenen, statt der kolorierten Arien, je nach dem Erfordernis der Dichtung dramatisch belebte Recitative, Arien und Chöre brachte. Ursprünglich italienisch komponiert, ward Orpheus im Jahre 1774 für die Pariser Oper ins Französische übersetzt und wesentlich umgearbeitet; man unterscheidet deshalb eine italienische und französische Ausgabe.

Personen:

Orpheus, A.
Eurydike, S.
Amor, S.
Chor.

Erste Aufführung: 5. Oktober 1722 in Wien.

Akt I. Orpheus, am Grabe seiner Gattin, fleht die Götter an, ihm seine Eurydike wiederzugeben. Amor naht und verkündet ihm, daß Zeus Erbarmen mit ihm habe, und daß er ins Schattenreich hinabeilen

Digitized by Google

dürfe, seine Gattin zu neuem Leben zu erwecken und auf die Erde zurückzuführen, nur dürfe er während des Weges sein Weib nicht anblicken, sonst sei sie ihm unwiderbringlich verloren.

Akt II. Orpheus begehrt Einlaß in den Tartarus; die Schatten verweigern ihn, bis sie sich doch endlich durch sein Flehen erweichen lassen. Orpheus tritt ein ins Gefilde der Seligen, wo die seligen Geister ihn huldvoll aufnehmen und ihm die Gattin entgegenbringen. Ohne Eurydike anzublicken verläßt er mit ihr das Elysium.

Akt III. Im Walde kommen Orpheus und Eurydike daher; sie vermag es nicht zu fassen, daß sie kein Schatten mehr ist, doch ist sie tiefbetrübt über das stets abgewandte Antlitz ihres Gatten. Sie zweifelt an seiner Liebe und fleht um nur einen Blick. Doch Orpheus bleibt standhaft; da vermeint sie wiederum sterben zu müssen und sagt ihm ein letztes Lebewohl. Jetzt kann er sich nicht länger bezwingen, er blickt sie an und — Eurydike stirbt. Als er sich nun in maßlosem Schmerze selbst das Leben nehmen will; tritt Amor hindernd dazu und belohnt solch' treue Liebe dadurch, daß er Eurydike wieder zum Leben erweckt. Voll Seligkeit schließen die Gatten einander in die Arme.

Schluß-Apotheose vor Amors Tempel.

524] Iphigenie in Aulis.

Oper in 3 Akten von Chr. v. Gluck.

Schumann schreibt in seinem „Theaterbüchlein": „Was soll ich über die Oper sagen! Wie lange die Welt steht, solche Musik wird immer wieder einmal zum Vorschein kommen, wird nie alt."

Personen:

Agamemnon, Bar.
Klytemnestra, M.S.
Iphigenie (beider Tochter), S.
Achilles, T.
Patroklus, B.
Kalchas (Oberpriester), B.
Arkas (Befehlshaber der Leibwache), T.
Artemis (Diana), S.

Erste Aufführung; 19. April 1774 in Paris.

Akt I. Im Lager der Griechen. Um den Griechen glückliche Fahrt nach Troja zu sichern, soll Agamemnon auf Geheiß der Göttin Diana seine Tochter opfern; in seiner Verzweiflung hierüber sendet er Arkas nach Mykene, der Gattin und Tochter entgegen, damit er sie warne, nach Aulis zu kommen. Aber Arkas hat sie verfehlt, Klytemnestra und Iphigenie kommen an und werden mit Jubel begrüßt, nur Achilles fehlt. Man argwöhnt, daß er der Iphigenie treulos geworden, doch nach einiger Zeit eilt er herbei und zerstreut alle Zweifel an seiner Treue. Inzwischen hatte Kalchas dem griechischen Volke verkündet, daß Diana-Artemis ein Opfer fordere, ohne jedoch Iphigenie zu nennen. Agamemnon aber ließ ihm gegenüber durchblicken, daß er nicht imstande sein werde, dies entsetzliche Opfer zu bringen.

Akt II. Im Palaste Agamemnons bringen die Jungfrauen dem Brautpaare ihre Segenswünsche dar, aber weder der Mutter noch den Gefährtinnen gelingt es, die bangen Ahnungen der Braut zu bannen. Im Begriff sich in den Tempel zu begeben, woselbst schon alles von Agamemnon vorbereitet worden, stürzt Arkas herbei und enthüllt, welches Los der Braut im Tempel warte. Klytemnestras Zorn gegen den „grausamsten Vater" wallt auf und sie begehrt Hilfe von Achilles, der durch furchtbare Drohungen den Agamemnon bestimmt, Iphigenien zu retten; dieser befiehlt Arkas, beide Frauen sofort heimlich nach Mykene zu bringen.

Akt III. Arkas tritt in Iphigeniens Zelt, um diese zur Flucht abzuholen, während man die Griechen draußen ungestüm nach dem Opfer verlangen hört, mutig tritt er hinaus, um die Volksmenge zu beruhigen. Inzwischen kommt Achill zu seiner Braut, um ihr den Weg durch die tobende Menge gewaltsam zu erkämpfen, aber Iphigenie folgt nicht ihrem liebenden Herzen, sondern ist entschlossen, sich für ihr Vaterland zu opfern. Nun schwört Achill, Kalchas zu töten, alles, auch den Altar zu zerschmettern, und stürzt davon. Während das Volk wieder nach dem Opfer schreit, tritt Klytemnestra ein, welche infolge der fürchterlichen Aufregung ohnmächtig niedersinkt. Während die Dienerinnen auf Iphigeniens Gebeiß sich der Ohnmächtigen annehmen, verläßt jene das Zelt. Nachdem Klytemnestra wieder zum Bewußtsein erwacht ist, giebt sie ihrer Verzweiflung und ihrem Zorn Ausdruck in der Arie „Schleudre, Zeus, deine Blitze". Verwandlung: der Altar der Diana am Ufer des Meeres. Man will Iphigenie opfern, Achill will sie befreien, da ertönt die Stimme der Diana, welche verkündet, daß die Götter durch Iphigeniens Gehorsam versöhnt seien. Entgegen der griechischen Sage werden die Liebenden vereint.

525] Die Entführung aus dem Serail.

Oper in 3 Akten, Text von Stephanie dem Jüngeren nach C. F. Bretzner, Musik von W. A. Mozart.

komp. 1781, zum erstenmal aufgeführt in Wien am 12. Juli 1782.

Mozart hat das Lokalkolorit wunderbar getroffen und die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen ist geradezu unübertrefflich; das einzige, was heute befremden mag, ist, daß Mozart aus der Konstanze eine Koloraturpartie gemacht hat. Die damaligen Verhältnisse aber zwangen den Komponisten unerbittlich zu derartigen Konzessionen und so ist es nur doppelt bewundernswert, daß Mozart trotz dieses Zwanges eine so lebensvolle Figur geschaffen hat.

Digitized by Google

Personen:

Selim, Bassa,
Konstanze (Braut des Belmonte), S.
Blonde (ihr Kammermädchen), S.
Belmonte, T.
Pedrillo (dessen Diener und Aufseher über die Gärten des Bassa), T.
Osmin (Aufseher über das Landhaus des Bassa), B.

Akt I. Platz vor dem Palast des Bassa am Ufer des Meeres. Konstanze ist in die Gewalt des Bassa Selim geraten, der — vergebens um ihre Liebe werbend — sie in seinem Serail gefangen hält. Um sie bei guter Gelegenheit zu befreien, findet sich Belmonte hier ein und sucht von Osmin Kunde über Pedrillo zu erhalten, wird aber von diesem fanatischen Christenhasser barsch abgewiesen. Dagegen begegnet er hier bald darauf seinem Diener Pedrillo selbst, der ebenfalls in die Gewalt des Bassa geraten war. Während sie Pläne machen, um Konstanze und Blonde zu befreien, naht der Bassa mit großem Gefolge, Konstanze an der Hand führend. Er fleht abermals vergeblich um ihre Liebe, sie eilt davon. Jetzt treten Belmonte und Pedrillo dem Bassa entgegen, welcher sich überreden läßt, den ersteren als Baumeister in seine Dienste zu nehmen. Osmin will ihnen den Eintritt in den Palast verwehren, doch erzwingen sie ihn.

Akt II. Der in Blonde verliebte Osmin sagt zu ihr: „Ich bin dein Herr, du meine Sklavin; ich befehle, du mußt gehorchen!" Das mutige Mädchen weiß sich aber so zu verteidigen, daß Osmin sich endlich trollt. Konstanze tritt auf, bald darauf Selim, der wieder vergeblich um ihre Liebe wirbt. Obgleich er ihr „Martern aller Arten" androht, bleibt sie standhaft. Selim beschließt nun, sie zu überlisten. Jetzt treffen sich Blonde und Pedrillo und dieser weiht sie in seinen Plan zur allseitigen Flucht ein. Nun gelingt es ihm, den Osmin trunken und auf einige Zeit unschädlich zu machen, so daß sich die beiden Liebespaare ungestört treffen und den Plan zur Flucht verabreden können.

Akt III. Beide Paare entkommen, aber ein stummer Schwarzer giebt dem noch schlaftrunkenen Osmin durch Zeichen zu verstehen, daß etwas Ungewöhnliches geschehen sein müsse; es werden Wachen ausgeschickt und beide Paare dem Bassa Selim vorgeführt; dieser aber übt Großmut und giebt allen die Freiheit.

526] Die Hochzeit des Figaro.

Oper in vier Akten, Text nach Beaumarchais von da Ponte, Musik von W. A. Mozart,
komponiert vom Dezember 1785 bis April 1786, zum erstenmal aufgeführt in Wien am 1. Mai 1786.

Das (italienische) Libretto ist nach dem Lustspiele von Beaumarchais von da Ponte bearbeitet. Man stößt wohl kaum je auf Widerspruch, wenn man „Figaros Hochzeit" als die vollendetste komische Oper bezeichnet, welche überhaupt geschrieben worden ist.

Personen:

Graf **Almaviva**, Bar.
die **Gräfin** (seine Gemahlin), S.
Susanne (deren Kammerzofe), S.
Cherubin (des Grafen Page), S.
Marcelline (Beschließerin im gräflichen Schlosse), M.S.
Figaro (Kammerdiener des Grafen), B.
Dr. **Bartolo**, B.
Basilio (Musikmeister), T.
Don **Curzio** (Richter), T.
Antonio (Gärtner), Bar.
Bärbchen (dessen Tochter), S.

Handlung: Schloß und Garten des Grafen.

Akt I. Figaro mißt das Zimmer aus, welches der Graf ihm und seiner Susanne angewiesen hat, sobald sie ein Paar geworden. Jene verrät ihm, daß der Graf ihr nachstellt, und daß das Zimmer gewählt sei, um dem Grafen seine Nachstellungen zu erleichtern. Figaro will nun die Hochzeit möglichst beschleunigen, während der Graf sie hinauszuschieben trachtet, wobei Bartolo und Marcelline ihm behilflich sein sollen, letztere möchte trotz ihres hohen Alters Figaro selbst heiraten und Bartolo möchte die Alte gerne los sein. Susanne, welche die Ränke der Marcelline kennt, verhöhnt sie in dem Duett mit ihr: „Nur vorwärts, ich bitte Sie, Muster von Schönheit." Nachdem Marcelline von Susanne hinauskomplimentiert, kommt Cherubin. Der Graf will ihn entlassen, weil er ihn im vertraulichen Beisammensein mit Bärbchen betroffen hat, und nun bittet Cherubin die Susanne, für ihn ein gutes Wort beim Grafen einzulegen. Inzwischen hört man den Grafen kommen und der Page verbirgt sich rasch hinter einem großen Lehnstuhl und wird nun unfreiwilliger Zeuge der Liebesbeteuerungen, welche der Graf der Braut Figaros macht. Da hört man hinter der Scene den Basilio, der Graf will sich hinter dem Sessel verbergen; Susanne tritt geschickt dazwischen, Cherubin springt rasch in den Sessel und wird von jener mit einem Gewande bedeckt. Nun verbirgt sich der Graf hinter dem Sessel und hört Basilios boshafte Anspielungen auf den Pagen, der nicht nur von der Zofe, sondern auch von der Herrin bevorzugt werde. Entrüstet hierüber tritt der Graf hervor und erklärt, den Pagen entlassen zu wollen, zumal er ihn gestern bei Bärbchen, unter einem Domino verborgen, entdeckt habe; dabei hebt der Graf das Gewand vom Sessel auf, und wieder findet er den Pagen. Da dieser alles gehört hat, was nur für Susannens Ohr bestimmt war, muß der Graf milde mit ihm verfahren und verleiht ihm

Digitized by Google

eine Offiziersstelle — aber mit dem Befehl sofort abzureisen. Figaro, Bauern und Bäuerinnen treten auf und preisen den Grafen wegen seiner Großmut! Schlußarie: „Dort vergiß leises Fleh'n."

Akt II. Klage der Gräfin über die Untreue ihres Gatten. Nach kurzer Unterredung der Gräfin mit der inzwischen erschienenen Susanne tritt Figaro auf, der eine Intrigue ersonnen hat, die den Grafen zur raschen Vollziehung seiner Hochzeit zwingen soll; er hat ihm ein anonymes Schreiben zukommen lassen, des Inhalts, daß die Gräfin für diesen Abend mit einem Freunde ein Stelldichein im Garten verabredet habe. Nun aber soll auch Susanne dem Grafen die gewünschte Zusammenkunft gewähren, doch soll statt ihrer der in Frauenkleider gesteckte Page sich einfinden; der Graf werde in die Schlinge gehen und müsse sich dann bequemen, zu thun, was man von ihm verlangt. Figaro geht und verspricht Cherubin zu schicken, um die Verkleidung an ihm zu probieren. Cherubin erscheint und zeigt der Gräfin sein Offizierspatent, das — wie die Gräfin sofort bemerkt — nicht untersiegelt ist. (Kanzone: Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt). Susanne stellt jetzt eine Verkleidungsprobe mit ihm an, da plötzlich pocht der Graf und begehrt Einlaß. Der Page flüchtet in das Zimmer der Gräfin und Susanne schlüpft hinter einen Vorhang. Die Verwirrung der Gräfin erweckt den Argwohn des Grafen, welcher den Eintritt in ihr Gemach begehrt, und da sie den Schlüssel verweigert, holt er Werkzeuge zum Erbrechen der Thür, doch muß die Gräfin ihn auf diesem Wege begleiten. Inzwischen befreit Susanne den Pagen, doch bleibt für diesen kein anderer Ausweg als durchs Fenster, da der Graf vorsichtigerweise auch die Thür zu Susannens Zimmer verschlossen hatte. Susanne eilt nun in das Zimmer der Gräfin und als das gräfliche Paar zurückkehrt, gesteht diese endlich, daß Cherubin im Zimmer verborgen sei. Zornentbrannt öffnet Almaviva das Kabinett und heraus tritt — Susanne. Tiefbeschämt bittet der Graf um Verzeihung. Als nun aber Figaro erscheint und eiligst zur Hochzeitfeier ladet, verlangt der Graf von ihm zuvor Auskunft wegen des Briefes, kaum aber hat sich Figaro einigermaßen aus der Schlinge gezogen, so kommt der Gärtner und klagt, daß vor kurzem jemand aus dem Fenster gesprungen und ihm seine Blumentöpfe zerbrochen. Figaro giebt sich selber als Missethäter an; da nun aber der Gärtner dem Grafen das beim Sprunge verloren gegangene Offizierspatent des Pagen überreicht, gerät Figaro doch in Verlegenheit, als der Graf ihn fragt, was er verloren habe. Die Gräfin und Susanne helfen ihm aber, und Figaro teilt ganz unbefangen mit, daß der Page es ihm gegeben habe, weil das Siegel fehle. Kaum ist diese Gefahr beseitigt, so erscheinen Marcelline, Bartolo und Basilio. Erstere behauptet, daß Figaro ihr die Ehe versprochen habe, Bartolo und Basilio bezeugen es, der Graf verkündet, daß er eine genaue Untersuchung der Sachlage anordnen werde, und damit ist die Hochzeit wiederum hinausgeschoben.

Akt III. Im Einverständnis mit der Gräfin bewilligt Susanne dem Grafen das Stelldichein. Als sie aber im Abgehen dem Figaro zuraunt, daß sein Prozeß schon gewonnen, erwacht von neuem der Zorn des Grafen und er beschließt, Marcellinen zu ihrem Rechte zu helfen, koste es, was es wolle. Nun aber stellt es sich in der Gerichtsscene heraus, daß Figaro als Kind geraubt worden, und daß Bartolo und Marcelline — seine Eltern sind. — Die Gräfin diktiert der Susanne ein Billet, durch welches diese den Grafen zum Rendezvous bestellt. Darauf Chor junger Landmädchen, welche der Gräfin Rosen überreichen. Unter jenen ist aber auch der verkleidete Cherubin. Inzwischen sind der Graf und der Gärtner herzugekommen. Letzterer hat gewittert, daß Cherubin nicht abgereist sei, erkennt ihn und stülpt ihm anstatt des Mädchenhutes den Offizershut auf. Da Susanne vor dem Grafen niederkniet, um von ihm den Brautkranz zu empfangen, steckt sie ihm heimlich jenes Billet zu.

Akt IV. Bärbchen sucht die Nadel, mit der jenes Billet zugesteckt war und die sie jetzt der Susanne mit den Worten „dies sei das Siegel zu den Bosketten" zurückbringen soll. Figaro schöpft begreiflicherweise Verdacht gegen seine Braut. Im Dunkel der Nacht erscheinen nun nach und nach Bärbchen, welche, da sie Stimmen hört, in einen Gartenpavillon eilt, Figaro, begleitet von Basilio und Bartolo, die Gräfin mit Susanne, welche gegenseitig ihre Kleider gewechselt haben, Marcelline, Cherubin (welcher sich auch veranlaßt sieht, ein Versteck in jenem Pavillon zu suchen) und gegen Schluß sämtliche übrigen Personen der Oper. Der Graf hat sich täuschen lassen und macht seiner Gemahlin, die er für Susanne hält, die feurigsten Liebeserklärungen, Figaro aber hat Susanne trotz ihrer Verkleidung erkannt und beteuert ihr seine Liebe, um sie zu necken, Susanne aber glaubt, daß er sie für die Gräfin halte und traktiert ihn mit einigen Ohrfeigen, aber der Friede ist rasch hergestellt, er fällt der Pseudogräfin zu Füßen, darüber kommt der Graf hinzu, ihn überfällt furchtbare Eifersucht und er ruft Leute herbei, Susanne flieht in den ersten Pavillon. Nun reißt der Graf die Thür zum Pavillon auf, alle treten heraus und werfen sich dem Grafen zu Füßen, unter ihnen auch Susanne, die immer noch für die Gräfin gehalten wird, bis endlich diese aus dem ersten Pavillon tritt. Der Graf hat eine

Digitized by Google

üble Rolle gespielt! „O Engel, verzeihe mir!“ singt er — und die Gräfin verzeiht.

527] Don Juan.

Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte. Musik von W. A. Mozart.

Es dürfte überflüssig sein, die kunstgeschichtliche Bedeutung und den positiven Wert dieses Meisterwerkes hier zu betonen, denn seit mehr denn 110 Jahren ist sie der Gegenstand der Bewunderung von Hunderttausenden. Dennoch mögen hier die Worte Platz finden, welche Goethe über den Don Juan an Schiller richtete. Sie lauten: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie endlich im Don Juan erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Werk ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“

Personen:

Don Juan, Bar.
Der **Comthur**, B.
Donna Anna, dessen Tochter, S.
Don Ottavio, deren Bräutigam, T.
Donna Elvira, Don Juans verlassene Geliebte, S.
Leporello, Don Juans Diener, B.
Zerline, S.
Masetto, Bräutigam von Zerline, B.

Handlung in Sevilla, Mitte des 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 29. Oktober 1787 in Prag.

I. Akt. Es ist Nacht, Leporello erwartet ungeduldig seinen Herrn, der auf Liebesabenteuer ausgegangen ist. Darauf Don Juan (welcher sein Gesicht zu verbergen sucht) und Donna Anna, welche ihn fest am Arme hält: „Hoffe nicht, eh' du mich tötest, meiner Rache zu entgehn.“ Auf ihr Hilferufen eilt der Comthur herbei, Donna Anna eilt zurück ins Haus. Der Comthur fordert den Verfolger seiner Tochter zum Zweikampf und wird von Don Juan erstochen, welcher darauf hin sich eilig mit Leporello entfernt. Unmittelbar hierauf erscheinen Donna Anna und Don Ottavio. Ueberwältigt vor Schmerz, sinkt jene neben der Leiche des Vaters in Ohnmacht; wieder zum Bewußtsein gelangt, läßt sie ihren Verlobten schwören, den Vater zu rächen. (Schwur-Duett.) Verwandlung. Straße, es ist Tag. Während Don Juan und Leporello von des ersteren neuen Liebesabenteuern reden, tritt Elvira im Reisekleid hinzu. Don Juan nähert sich ihr und ist bestürzt, in ihr seine verlassene Geliebte Elvira zu erkennen, die ihn nun mit Vorwürfen überhäuft. Diesen zu entgehen, schleicht Don Juan sich fort, und Leporello klärt die Donna Elvira vollends über das Treiben seines Herrn auf. (Register-Arie.) Elvira schwört Rache. Verwandlung: Ländliche Gegend, nahe bei Don Juans Landhaus. Ein Hochzeitszug naht, voran Zerline und Masetto. Don Juan und Leporello treten auf und ersterer trachtet, den Masetto zu entfernen, damit er ungestört bei Zerlinen sei. Leporello weiß den Wunsch seines Herrn zu erfüllen, und dieser weiß Zerline zu bethören (Duett „Reich' mir die Hand“), aber in dem Augenblick, da die beiden forteilen wollen, tritt Elvira dazwischen und versteht es, Zerlinen der Gewalt des Verführers zu entziehen. Zu dem alleingebliebenen Don Juan treten Donna Anna und Ottavio, welche schon argwöhnen, daß es Don Juan war, welcher Donna Anna überfallen und dann ihren Vater tötete. Da tritt wieder Elvira hinzu und warnt vor dem Heuchler („Traue dem glatten Heuchler nicht“). An den Abschiedsworten Don Juans erkennt Donna Anna in ihm den Mörder ihres Vaters und beschwört Don Ottavio abermals, Rache zu nehmen. (Rache-Arie: „Du kennst den Verräter“.) Don Juan ist inzwischen davongeeilt, um ein glänzendes Fest für Masetto und Zerline zu bereiten. Jetzt tritt er wieder mit Leporello auf und giebt ihm Anweisung, wie dieser ihm neue Opfer zuführen soll. (Die sogenannte Champagner-Arie.) Masetto und Zerline kommen wieder und der letzteren gelingt es, ihren erzürnten Masetto wieder zu versöhnen (Arie: „Schmäle, tobe“), ja als Don Juan hinzutritt, willigt jener sogar ein, mit Zerline zu dem Feste auf sein Schloß zu kommen. Doch bleibt Masetto argwöhnisch und verbirgt sich in einer Laube („Ich will seh'n, ob sie mir treu ist“) und als nun Don Juan in der That versucht, Zerline fortzuführen, tritt Masetto ihm entgegen, wird aber von Don Juan begütigt, indem er ihn glauben macht, daß er sie ihm habe zuführen wollen. Don Juan lädt alle zum Feste. Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio erscheinen maskiert, entschlossen Don Juan zu entlarven. Während aus Don Juans Schloß das berühmte Menuett erklingt, lädt Leporello die drei Masken im Namen seines Herrn ein, am Feste teilzunehmen. Es folgt das berühmte „Masken-Terzett“. Verwandlung: glänzend erleuchteter Ballsaal. Während des Tanzes (drei Orchester spielen auf der Bühne drei Tänze in verschiedener Taktart) gelingt es Don Juan, Zerline in ein Seitengemach zu entführen. Gleich darauf ertönt ihre Hilfegeschrei, auf den alle Gäste herbeieilen. Darunter befinden sich auch Donna Elvira, Don Ottavio und Donna Anna. Doch auch jetzt im Augenblick der Bedrängnis verliert Don Juan seine Kecheit nicht und erklärt den herbeigezerrten Leporello für den Schuldigen. Trotzdem dringt man auf Don Juan ein, doch benutzt dieser einen Augenblick der Verwirrung und bricht sich, den Degen ziehend, gewaltsam Bahn durch die Schar seiner Gegner.

II. Akt. Straße, an der Seite Donna Elviras Wohnung mit einem Balkon.

Digitized by Google

Nachdem Don Juan seinen empörten Diener wieder durch Geld und gute Worte versöhnt hat, vertraut er ihm an, daß er Elviras Kammermadchen nachstelle, und vertauscht mit Leporello Hut und Mantel, um in der Kleidung eines Dieners leichter bei der Zofe Eingang zu finden. Gleich darauf erscheint Elvira auf dem Balkon; um sie rasch zu entfernen, schwört Don Juan ihr wieder Treue. Ihm vertrauend eilt sie hinab und der als Don Juan verkleidete Leporello muß ihre Liebesbeweise hinnehmen und mit ihr entfliehen. Nun bringt Don Juan der Kammerzofe das Ständchen mit der reizenden Mandolinenbegleitung. Darauf kommt Masetto mit einigen Bauern, welche alle den Don Juan fangen wollen. Diesem, dem vermeintlichen Leporello, gelingt es mit Leichtigkeit, die Landleute in die Irre zu führen und zu entfernen, sodaß er schließlich mit Masetto allein bleibt, dem er die Waffe abschwindelt, ihn gehörig damit durchbläut und sich dann rasch davon macht. Dem jämmerlich Schreienden eilt seine Braut zu Hilfe. (Arie: „Wenn du fein fromm bist".) Verwandlung: Dunkle Vorhalle im Erdgeschoß des Palastes der Donna Anna. Elvira und Leporello treten auf. Letzterer sucht zu entkommen, verfehlt aber im Dunkel die Thür; da kommen mit Fackelträgern Don Ottavio und Donna Anna; bei Leporellos erneutem Versuch, zu entkommen, vertritt Masetto ihm den Weg. Alle dringen auf den angeblichen Don Juan ein, nur Elvira fleht um Gnade für ihn. Da giebt sich Leporello als solcher zu erkennen, fleht um Erbarmen und entflieht glücklich. (Ottavios Arie: „Thränen vom Freunde getrocknet", Elvirens Arie: „Mich verrät der Undankbare".) Verwandlung: Kirchhof, Mondschein; unter andern Denkmälern auch das des Comthur.

Don Juan erzählt dem Leporello lachend seine neuesten Abenteuer, da ertönt zweimaliger Geisterruf. Sich erschrocken umwendend, gewahrt Don Juan das Reiterstandbild des Comthur und verlangt gebieterisch, daß Leporello die Inschrift desselben lese und die Statue zum Abendessen lade. Leporello graut es vor Furcht und Entsetzen, und selbst Don Juan scheint erschrocken zu sein, als die steinerne Gestalt kopfnickend mit lautem „Ja" auf seine höhnische Aufforderung antwortet. Beide entfernen sich über die Mauer. Don Ottavio und Donna Anna treten auf. Er tröstet sie und fleht, sie möge ihm endlich ihre Hand gewähren. Sanft weist sie ihn ab; die Trauer um den Vater gebiete ihr, noch nicht dem Wunsche ihres Herzens zu folgen. Es folgt die sogenannte Brief-Arie: „Ich grausam? O mein Geliebter."

Verwandlung: Erleuchteter Saal in Don Juans Palast, ein gedeckter Tisch.

Während sich's Don Juan beim reichen Mahle wohl sein läßt, tritt Elvira ein und beschwört den Geliebten zum Guten umzukehren. Doch da ihr Flehen umsonst, verläßt sie ihn. Kaum aus dem Saal, stößt sie einen durchdringenden Schrei aus, Leporello eilt ihr nach, kehrt jedoch gleich darauf schreckensbleich zurück mit der Kunde, der steinerne Gast stehe vor der Thür. Da Leporello nicht zu bewegen ist, ihn einzulassen, so muß Don Juan selbst ihm öffnen. Der Eintretende fordert ihn auf, Buße zu thun, aber Don Juan hat auf dessen Mahnung „Beff're dich" immer nur das trotzige „Nein". Da thut sich die Erde auf, den Sünder unter heftigem Blitz und Donner verschlingend. Nachdem Don Juan also der ewigen Gerechtigkeit verfallen ist, treten Don Ottavio, Donna Anna, Elvira, Masetto und Zerline auf, um den Frevler zu strafen, dessen trauriges Ende sie nun durch Leporello erfahren. Ein herrliches Sextett schließt nun das Ganze. Gemeiniglich aber schließt man die Oper mit Don Juans Untergang.

528] Cosi fan tutte.

Komische Oper in 2 Akten. Text von Lorenzo da Ponte. Musik v. W. A. Mozart

Cosi fan tutte, im Jahre 1789 begonnen und am 26. Januar 1790 zum erstenmal in Wien zur Aufführung gebracht, ist unter den Meisteropern Mozarts aus seiner reifsten Zeit diejenige, welche am wenigsten populär geworden ist. Es liegt dies am Libretto, welches selbst für den wenigst Prüden etwas Verletzendes haben mag. Man hat zwar oft verschiedene Umarbeitungen versucht (von denen wohl die Devrientsche entschieden die beste ist), aber die feine Charakteristik, die Mozart den Personen in ihrer ersten Gestalt gegeben hat, ist dadurch überall verwischt. In neuester Zeit hat man die Oper daher wieder nach dem Originaltext in München gegeben und zwar im kleinen Residenz-Theater mit der Lautenschlägerschen drehbaren Bühne (durch welche die Störungen, welche die vielen Verwandlungen mit sich bringen, fast gänzlich beseitigt werden). Der Erfolg war ein großartiger und es ist zu erwarten, daß die herrliche Oper sich wieder auf allen vornehmen, deutschen Bühnen einbürgern wird.

Personen:

Fiordiligi u. **Dorabella**, Schwestern, S.
Ferrando u. **Guglielmo**, Offiziere, T.-Bar.
Alfonso, Hagestolz, B.
Despina, Kammermädchen d. Schwestern, S.

Handlung Neapel.

In einem Kaffeehause streiten sich zwei Offiziere, Ferrando und Guglielmo, die mit zwei Schwestern, Fiordiligi und Dorabella verlobt sind, mit einem alten Hagestolz über Weibertreue. Schließlich gehen sie eine Wette mit ihm ein, infolge derer die

Digitized by Google

beiden Offiziere sich verpflichten, 24 Stunden lang ganz nach dem Willen Alfonsos zu leben. In dieser Frist will dieser ihnen einen Beweis der Untreue ihrer Braute liefern. Die siegesgewissen Offiziere beschließen von dem Gewinn — der die Wette ihnen weitellos einbringt — ein Fest für ihre Schönen zu bereiten. — Verwandlung. Garten am Meer. Die Mädchen erwarten sehn üchtig die Geliebten. Da naht Alfonso. Er bringt den Schwestern die Trauerkunde, daß ihre Verlobten noch heute ins Feld ziehen müssen. Eine Barke legt am Ufer an; während eines Marsches betreten Soldaten die Bühne. Ferrando und Guglielmo nahen, um Abschied von ihren Bräuten zu nehmen. Diese vergehen vor Schmerz, die Offiziere glauben ihre Wette schon gewonnen zu haben und segeln nach einem herzzerreißenden Abschied in der Barke ab. Um seine Wette zu gewinnen, setzt sich Alfonso mit Despina — die er durch klingenden Lohn besticht — ins Einvernehmen. Er stellt ihr die beiden Offiziere, die sich, als Albanesen verkleidet, wieder eingefunden haben, vor und empfiehlt sie ihrer Gunst. Das gewissenlose Kammermädchen findet es nur berechtigt, daß ihre Herrinnen sich in ihrer Einsamkeit mit andern Liebhabern trösten. Trotzdem auf die Treue der Mädchen mehrfach Sturm gelaufen wird, hält dieselbe doch bis zum Schluß des ersten Akts stand.

II. Akt. Ein Zimmer. Die Worte Despinas, welche ihre Gebieterinnen wegen der überspannten Begriffe von Treue aufzieht und über den Wankelmut der Männer spricht, machen doch einigen Eindruck auf die einsamen Bräute. Sie begegnen den ihnen fortgesetzt huldigenden Albanesen um vieles freundlicher und zeigen sich sehr geneigt, ihre Huldigungen anzunehmen. Verwandlung. Garten am Meere.

Guglielmo und Ferrando mit Sängern und Musikern in der Barke. Despina im Garten. Fiordiligi, Dorabella und Alfonso treten auf. Letzterer schürt die Leidenschaft für die Albanesen, die nach und nach in den Herzen der jungen Mädchen erwacht ist, und so gelingt es ihm, seine Wette zu gewinnen. Die verratenen Liebhaber geraten in den äußersten Zorn, doch lassen sie sich endlich durch Alfonso besänftigen und zeigen sich geneigt, den Mädchen zu verzeihen, doch wollen sie dieselben zuvor für ihre Untreue bestrafen. Verwandlung. Zimmer mit mehreren Thüren. Immer noch als Albanesen verkleidet, verlangen sie von den Mädchen, daß sie einen Ehekontrakt unterzeichnen, den ihnen die als Notar verkleidete Despina vorliest. Kaum ist der wichtige Schritt von den Mädchen gethan, da meldet Alfonso voll Schrecken die Ankunft der alten Geliebten. Eiligst werden die Albanesen und der Notar versteckt, und die Mädchen empfangen in grenzenloser Verlegenheit die inzwischen umgekleideten fröhlich heimkehrenden Verlobten. Doch da dem Guglielmo der Ehekontrakt in die Hände fällt, und er überdies im Besitz eines Medaillons ist, welches die vertie.te Dorabella ihm gegeben, so müssen die Mädchen beschämt ihre Schuld betennen. Dennoch schließt die Oper mit einer Versöhnung der Brautleute!

529] Die Zauberflöte.

Oper in 2 Akten. Text von Emanuel Schikaneder. Musik von W. A. Mozart.

Die Zauberflöte ist eine von den wenigen Opern, die Mozart auf deutschen Text komponierte. Viele — unter ihnen Beethoven — halten dieselbe für seine schönste Oper, doch ist es mißlich, so verschiedenartige Werke, wie Figaros Hochzeit, Don Juan und die Zauberflöte mit einander vergleichen und dieselben nach ihrem Wert und ihrer Bedeutung ordnen zu wollen. Freuen wir uns, daß wir die drei genannten Meisterwerke ersten Ranges besitzen. Wie man allgemein die Mozartsche Musik hoch hält, so verdammt man fast allgemein das Schikanedersche Textbuch. Kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß viele Widersprüche leicht nachweisbar sind, und daß die Diktion häufig sehr abgeschmackt ist, so darf man doch nicht leugnen, daß Schikaneder dem Komponisten eine wunderbar reiche Skala von Charakteren geliefert hat: Hoheit und Würde, Lüsternheit, Naivität, Mannesmut, lieblichste Weiblichkeit ꝛc. sind durch Sarastro, Monostatos, Papageno, Tamino und Pamina vertreten. Daneben gruppiert sich noch die Königin der Nacht mit den drei Damen, während der Priesterchor sich um Sarastro schart, und endlich die drei Genien ein reizendes Ensemble für sich bilden. Die Oper ward im Sommer 1791 komponiert und am 30. September zum erstenmal in Wien aufgeführt. Daß sie seitdem viele tausend Aufführungen erlebt hat, weiß jeder.

Personen:

Sarastro, B.
Tamino, T.
Sprecher, B.
Königin der Nacht, S.
Pamina, ihre Tochter, S.
Drei Damen, S.A.
Drei Genien, S.A.
Papageno, B.
Papagena, S.
Monostatos, T.
Priester, Sklaven, Gefolge.

Handlung: im Morgenlande.

I. Akt. Felsige Gegend mit Bäumen überwachsen. Tamino wird auf der Jagd von einem Ungeheuer verfolgt und fällt bewußtlos hin. Drei verschleierte Damen mit Wurfspießen kommen herbei und töten das Ungetüm. Nachdem sie sich wieder entfernt haben, erwacht Tamino; da nähert sich Papageno mit dem Liede: „Der Vogel-

Digitized by Google

sänger bin ich ja." Er giebt sich im Gespräche mit Tamino für seinen Lebensretter aus, für welche Lüge er von den inzwischen wieder erschienenen drei Damen gestraft wird, indem sie ihm ein Schloß vor den Mund hängen, während sie dem Tamino im Auftrage der Königin der Nacht das Bildnis ihrer Tochter bringen. (Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön"). Wieder erscheinen die drei Damen und teilen ihm mit, daß ein böser Dämon Pamina der Mutter entrissen habe. Nun erscheint die Königin selbst und beschwört Tamino, die Tochter zu befreien. Abermals kommen die drei Damen, um Tamino die „Zauberflöte" und Papageno die „Zauberglöckchen" zu bringen. Zugleich befreien sie letzteren von seinem Mundschlosse. Auch sollen drei Knaben ihnen schützend zur Seite stehen. Verwandlung: Prächtiges, ägyptisches Zimmer. Pamina, welche vor dem frechen Mohren geflohen war, wird von diesem gewaltsam zurückgeschleppt und sinkt gleich darauf ohnmächtig nieder. Während Monostatos in ihren Anblick versunken steht, schleicht Papageno unbemerkt ins Zimmer. Doch als die beiden sich erblicken, laufen sie, vom gegenseitigen Anblick entsetzt, erschrocken davon. Schließlich als Papageno sich wieder ins Zimmer getraut, findet er die inzwischen erwachte Pamina allein und teilt ihr mit, daß Prinz Tamino, von der Mutter gesandt, zu ihrer Befreiung gekommen sei. Beide eilen, Tamino aufzusuchen. Verwandlung: Hain. Im Hintergrunde und zu beiden Seiten Tempel.

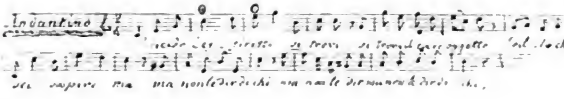
Von den drei Knaben wird Tamino in den Hain geführt und ermahnt „standhaft, duldsam und verschwiegen" zu sein. Nachdem sie ihn verlassen haben, versucht er vergebens in die Tempel einzudringen, doch tritt ihm aus dem Tempel der Weisheit ein Priester entgegen und belehrt ihn, daß Sarastro weder Zauberer noch Tyrann ist, und daß er Pamina nur zu ihrem Heile der Mutter entführte. Auch er werde einst in den Weisheitstempel eingeführt und dann die Gründe des weisen Mannes erkennen. Tamino bleibt allein und sucht durch seine Flöte Pamina herbeizulocken, Papageno antwortet mit seiner Papagenoflöte und Tamino eilt dem Klange entgegen, mittlerweile aber erscheint Papageno schon mit Pamina, gleich darauf kommt der Mohr mit Sklaven, um Pamina wiederum zu fesseln, Papageno aber nimmt sein Glockenspiel zur Hand und bei dessen Klängen werden die Schwarzen verzaubert und verschwinden tanzend und singend. Darauf naht Sarastro, den Pamina kniend um Vergebung bittet. Sie habe nur fliehen wollen, um sich den Liebesanträgen des Mohren zu entziehen. Verzeihung wird ihr gewährt, aber die gleichzeitig erbetene Freiheit noch nicht. Nun wird Tamino, von Monostatos gefangen und gefesselt, vor Sarastros Antlitz gebracht, doch statt der erwarteten Belohnung werden dem Mohren „nur 70 Sohlenstreiche" diktiert. Die beiden Fremdlinge dagegen, Tamino und Papageno, werden auf Befehl Sarastros in den Prüfungstempel geführt.

II. Akt. Palmenwald. Sarastro berät mit den eingeweihten Priestern der Götter Isis und Osiris die Aufnahme Taminos in ihr Heiligtum*). Pamina ist Tamino von den Göttern zugedacht und darum von Sarastro ihrer Mutter entrissen, die abergläubisch und verblendet den weisen Lehren der Priester feindlich entgegentritt. Tamino aber ist dazu auserwählt den Tempelbau mehr und mehr zu befestigen. Verwandlung: Nacht. Es donnert. Kurzer Vorhof des Tempels. Es beginnt die Prüfung des Tamino und Papageno. Zwei Priester erscheinen, und jene erklären sich bereit, die Prüfung zu bestehen und wird ihnen vor allen Dingen unverbrüchliches Schweigen auferlegt. Die drei Damen erscheinen und bemühen sich vergeblich, die beiden zum Sprechen zu bringen. Es gelingt Tamino jedoch schwer, Papageno vom Plaudern zurückzuhalten. Verwandlung: Garten. Pamina schläft in einer Laube, Monostatos schleicht herbei und will sie küssen. (Arie: „Alles fühlt der Liebe Freuden.") Als er sich ihr nähern will, erscheint die Königin der Nacht, weckt die Tochter und befiehlt ihr, Sarastro zu töten, dies sei das einzige Mittel, um ihre Freiheit, Taminos und der Mutter Liebe zu erlangen. Monostatos, der alles gehört, will nun Pamina zur Liebe zwingen. Als er auf ihre Weigerung hin sie erdolchen will, wird sie durch die Dazwischenkunft Sarastros gerett t. Pamina fleht für die Mutter um Gnade die ihr in großmütigster Weise gewährt wird. Verwandlung: Halle. Tamino und Papageno werden hineingeführt, wo ihnen abermals Schweigen auferlegt wird. Trotzdem schwatzt Papageno anhaltend mit Papagena, welche als altes Weib erschienen ist, unter Donner und Blitz aber wieder verschwindet. Die drei Knaben erscheinen und bringen den beiden die Zauberflöte und die Glöckchen wieder, die ihnen abgenommen waren. Ein gedeckter Tisch wird hergezaubert und Papageno schmaust fröhlich, während Pamina herzukommt und Taminos Schweigen für einen Beweis hält, daß er sie nicht mehr liebe. (Arie: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden".) Doch trotz ihrer Klagen bleibt er standhaft. Verwandlung: Ein Gewölbe.

*) Es darf wohl als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden, daß Schikaneder durch die Zauberflöte und speziell durch die Figuren des Sarastro und der Priester das Freimaurertum hat verherrlichen wollen. Mozart war ebenfalls Freimaurer und hat schon zu Anfang der Ouvertüre den, der Freimaurerei eigentümlichen Rhythmus eingeführt.

Digitized by Google

Canoni a 3 voci. Composti per il suo caro Halevy.



Da L. Cherubini.

Luigi Cherubini,

geb. 14. September 1760 in Florenz,
gest. 15. März 1842 in Paris.

Mit Genehmigung der Schlesinger'schen Musikhandlung, Berlin.

Digitized by Google

Gioacchino Roſſini,

geb. 29. Februar 1792 in Peſaro (Italien),
geſt. 13. November 1868 in Paſſy bei Paris.

Digitized by Google

Die Priester preisen Isis und Osiris. Von den Priestern wird Tamino zum Lohn für seine Standhaftigkeit ins Heiligtum geführt, kurz darauf auch Pamina, die ihm ein letztes Lebewohl sagt. Zu ihrem Kummer bricht er auch da nicht das Schweigen. Nachdem alle abgegangen, kommt Papageno, fröhlich, daß ihm die Strafe für sein vorzeitiges Plaudern erlassen, und begehrt nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen". Darauf erscheint die Alte und verwandelt sich in die junge, reizende Papagena. Doch da er sie entzückt umarmen will, wird sie ihm entzogen. Verwandlung: Garten. Pamina will sich selbst das Leben nehmen, weil sie wähnt, Tamino liebe sie nicht mehr. Doch die drei Knaben halten sie davon zurück und versprechen ihr, sie zu Tamino zu geleiten. Kaum sind die drei Knaben mit Pamina davongeeilt, als Tamino wieder auftritt, geführt von zwei geharnischten Männern. Diese geben ihm die Weisung, den gefahrvollen Weg durch Wasser und Feuer anzutreten. „Erleuchtet wird er dann imstande sein, sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n." Der herbeieilenden Pamina wird gestattet, mit dem Geliebten durch Wasser und Feuer zu wandern. Nachdem sie diese Prüfung glücklich bestanden, werden sie jubelnd im Kreise der Eingeweihten begrüßt. Verwandlung: Garten. Papageno ist verzweifelt über den Verlust seiner Papagena und will sich das Leben nehmen, aber auf den Wink der drei Knaben zaubert er sie mit seinem Glockenspiel herbei. Duett: Pa-pa-pa-pa-pa-pa-papagena! Zum Schluß naht noch einmal die Königin der Nacht, gefolgt von den drei Damen und Monostatos, um Rache an den Priestern zu nehmen. Allein ein furchtbares Unwetter, dem gegenüber sie machtlos ist, verjagt die Königin der Nacht.

Im Tempel der Eingeweihten werden die glücklich Liebenden vereint.

530] Der Wasserträger.

Oper in 3 Akten. Text von J. N. Bouilly. Musik von Luigi Cherubini.

Mag auch das überaus geschickt gemachte, spannende Textbuch einen sehr großen Anteil daran haben, daß das Werk sich jetzt nahezu ein Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat, so ist doch auch der Wert der Musik ohne Zweifel ein bedeutender. Die Ouvertüre, das Finale des ersten Aktes, die Zwischenakts-Musik vor dem zweiten Aufzuge und noch manche andere Nummern sind bewundernswerte Meisterwerke.

Personen:

Graf Armand, Parlamentspräsident, T.
Konstanze, seine Gemahlin, S.
Micheli, Wasserträger, B.
Savoyard, **Anton** und **Marzelline**, dessen Kinder, T.S.
Daniel, Michelis Vater, B.
Rosette, ein Bauernmädchen, S.
Hauptmann, Leutnant, Sergeant in Kardinal Mazarins Diensten.

Handlung: In und bei Paris.

Komponiert 1800, erste Aufführung 7. Januar 1801 in Paris.

I. Akt. Zimmer in Michelis Wohnung. Anton, des Wasserträgers Sohn, erzählt uns in einer Romanze wie er als Kind, vor Hunger und Durst dem Tode nahe, durch die Güte eines Franzosen dem Tode entrissen worden sei. Der Wasserträger erfleht in seiner Arie: „Ha, segne Gott mein Bestreben" des Höchsten Hilfe, hat er doch nichts Geringeres vor, als den Parlaments-Präsidenten Armand, auf dessen Kopf der Kardinal Mazarin einen hohen Preis gesetzt, zu retten. Es gelingt ihm auch, Armand und seine Gattin in seiner Wohnung verborgen zu halten, und Anton erkennt in dem Flüchtling seinen Wohltäter. Es wird beschlossen, daß Konstanze, welche sich nicht vom Gatten trennen will, den für Marzelline ausgestellten Passierschein erhalte und unter Antons Begleitung aus der Stadt gebracht werde. Für den Grafen ist guter Rat schon teurer, doch auch für ihn will der dankbare Wasserträger auf einen rettenden Ausweg sinnen.

II. Akt. Früher Morgen. Platz vor einer Wachtstube, zur Seite das Stadtthor. Anton und die Gräfin treten auf und werden von dem Posten angehalten. Die als Marzelline verkleidete Gräfin wird auf Grund ihres Passierscheines durchgelassen, Anton aber wird festgehalten. Mit größeren Gefahren ist das Entkommen des Grafen verknüpft. Micheli kommt mit seiner Wasserkarre herbei und wird ebenfalls zurückgewiesen. Nun erzählt er den wachthabenden Soldaten, welch hoher Preis auf den Kopf Armands gesetzt ist. Ihre Habsucht ist erregt, Micheli leitet sie auf falsche Fährte und nun eilen die Soldaten in die Wachtstube, um sich zur Verfolgung des Unglücklichen fertig zu machen; rasch wendet der Wasserträger seinen Karren, öffnet die dazu hergerichtete Klappe am Faß, und behende entspringt der Graf durchs Thor.

III. Akt. Platz im Dorf Goneſſe bei Paris. Die Freundinnen des Bauernmädchens Rosette bringen derselben zu ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Anton Geschenke dar. Doch ist der Bräutigam noch nicht gekommen, dagegen nahen sich Soldaten, welche das Dorf umstellen, weil sie die Spur Armands bis hierhin entdeckt haben. Vorsichtig naht die Gräfin in Bäuerinnentracht. Sie will dem in einem hohlen Baum verborgenen Grafen Nahrung bringen. Zwei Soldaten aber gehen ihr nach und werden so frech, daß sich der Graf, welcher aus seinem Versteck den Vorgang beobachtet, nicht länger zu halten vermag. Er feuert auf die Männer und liefert sich durch diese seine Unvorsichtigkeit den Verfolgern selbst in die Hände.

Digitized by Google

Zum Unglück ruft die vor maßlosem Schrecken in Ohnmacht sinkende Gräfin beim Erwachen den Namen ihres Gatten. Nun ist sein Schicksal besiegelt. Frohlockend wollen die Verfolger mit ihrer Beute davon, da stürzt der Wasserträger herbei. Sein dankbares Herz hat alle Schwierigkeiten überwunden, und es ist ihm möglich geworden, einen königlichen Befehl zu erwirken, der die fernere Verfolgung des Grafen verbietet. Freudiger Schlußchor.

531] **Fidelio.**

Oper in 2 Akten. Text nach Bouilly von Sonnleithner und Treitschke. Musik von L. van Beethoven.

Beethovens Reich war die instrumentale Kunst und demgemäß ist auch im Fidelio das Orchester durchaus symphonisch behandelt, ohne jedoch die freie Entfaltung des vokalen Elementes allzusehr zu beeinträchtigen; es wohnt der Oper, wie die Erfahrung gelehrt hat, eine unversiegbare Lebenskraft inne, und so lange es eine deutsche Oper giebt, wird Fidelio den ihm gebührenden Platz behaupten.

Personen:

Don Fernando, Minister, Bar.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses, Bar.
Florestan, ein Gefangener, T.
Leonore, seine Gattin, unter dem Namen „Fidelio", S.
Rocco, Kerkermeister, B.
Marzelline, seine Tochter, S.
Jaquino, Pförtner, T.

Handlung: in einem spanischen Staatsgefängnisse in der Nähe von Sevilla.
Komponiert in den Jahren 1804 und 1805, Erste Aufführung: im Herbst 1805 in Wien.

I. Akt. Im Hofe des Gefängnisses. Marzelline ist bei der Arbeit und wird von Jaquino beschworen, ihm endlich ihr Jawort zu geben; sie weigert sich, weil ihr Herz dem jüngst in des Vaters Dienste getretenen Fidelio gehört. Sie giebt dieser Empfindung Ausdruck in der Arie „O wär' ich schon mit dir vereint". Jaquino war abgerufen und kehrt jetzt in Begleitung Roccos zurück, bald darauf tritt auch Leonore auf, welche für Rocco Geschäfte erledigte. Dieser sieht in ihrer treuen Pflichterfüllung Beweise der Liebe zu seiner Tochter und ist, zum geheimen Schrecken Leonorens, zur Verbindung der beiden jungen Leute gern bereit. Leonore begehrt vor allen Dingen das Vertrauen Roccos, und schließlich gelingt es ihr auch, ihn dazu zu bewegen, daß sie ihm bei der Bedienung der Gefangenen helfen darf; ja sie erwirkt sogar, daß die Gefangenen auf kurze Zeit ins Freie geführt werden. Rocco fühlt sich als Mitwisser von Pizarros finsteren Plänen zu solch eigenmächtiger Erlaubnis berechtigt, denn Pizarro hat ihm anvertraut, daß er sich des Florestan — den er ohne Grund eingekerkert hält — schleunigst entledigen will, und verlangt von Rocco, daß er ihn ermorde. Doch da dieser sich standhaft weigert, so bleibt Pizarro nichts anderes übrig, als selbst die blutige That zu verrichten. Dem Befehl jedoch, ein Grab in Florestans Kerker zur sofortigen Beseitigung des Leichnams herzurichten, vermag sich Rocco nicht zu entziehen. Diese Verhandlung der beiden Männer hat Leonore belauscht. (Recitativ und Arie: „Abscheulicher, wo eilst du hin?") Die Gefangenen werden ins Freie geführt, aber vergebens sucht Leonore unter ihnen ihren Gatten.

II. Akt. Im Kerker Florestans. Florestan allein. In der Arie: „In des Lebens Frühlingstagen" findet seine Liebe, sein Vertrauen zu Leonore ergreifenden Ausdruck. Von Schwäche übermannt, sinkt er auf sein Lager zurück. Rocco und Leonore treten ein und beginnen die Grabstätte für Florestan zu bereiten (es folgt das erschütternde Duett „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben"). Inzwischen bemüht Leonore sich wieder und wieder die Züge des Gefangenen im Halbdunkel zu unterscheiden. Als er erwacht, labt Rocco ihn mit einem Trunk frischen Wassers. An der Stimme des Gefesselten, der Rocco dafür dankt, erkennt Leonore ihren Gatten. Und durch Schmeichelworte gelingt es ihr, Rocco zu bewegen, daß sie dem Armen ein Stück Brot reichen darf. Jetzt kommt Pizarro, der sich Florestan zu erkennen giebt. Doch als er eben im Begriff ist, ihn zu erdolchen, stürzt die sich bis dahin verborgen gehaltene Leonore zwischen den Gatten und den Mörder. Als der Wüterich sie fortschleudern will, schirmt sie noch einmal Florestan und ruft — Pizarro mit der Pistole bedrohend — aus: „Töt' erst sein Weib." Der ergrimmte Pizarro scheut auch vor einem Doppelmorde nicht zurück. Schon glaubt man das Leben beider verloren, da nahen Schritte. Jaquino kommt und meldet die Ankunft des Ministers. Florestan und sein Weib sind gerettet. In einem jubelnden Duett: „O, namenlose Freude" spricht sich ihre ganze Glückseligkeit aus. Verwandlung: Kastei vor dem Schloßhofe. Don Fernando verkündet im Namen des Königs, daß den Gefangenen die verlorene Freiheit wiedergeschenkt ist. In Florestan begrüßt der Minister voll Freuden seinen totgeglaubten Freund. Marzelline lernt voll Bestürzung in dem geliebten Jüngling eine heldenmütige Frau kennen und tröstet sich nun mit Jaquino. Don Pizarro fällt der irdischen Gerechtigkeit anheim.

532] **Joseph in Aegypten.**

Oper in 3 Akten. Text von Duval. Musik von Méhul.

Joseph in Aegypten ist das Meisterwerk Méhuls, die einzige seiner Opern, welche

Digitized by Google

sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Dem Dialog ist ein sehr breiter Raum vergönnt und namentlich die Partie des Simeon verlangt einen Sänger, der zugleich Schauspieler ersten Ranges sein muß. Vielleicht ist es die einzige Oper, in der kein Liebesverhältnis vorkommt. Der Text ist so treu der biblischen Geschichte nachgebildet, daß ein ungenügendes Verständnis der Handlung vollständig ausgeschlossen ist, so daß es also durchaus überflüssig erscheint, den Gang der Handlung zu skizzieren.

Personen:

Jakob, B.
Joseph, unter dem Namen **Kleophas**, Statthalter von Aegypten, T.
Benjamin, S.
Ruben, Bar.
Simeon, Bar.
Die anderen Söhne Jakobs, T. und B.
Utabal, Josephs Vertrauter, B.

Handlung: Memphis.
Erste Aufführung: 17. Februar 1807 in Paris.

533] Johann von Paris.

Komische Oper in 2 Akten. Text v. Saint Just. Musik von Adrien Boildieu.

Interessant ist Schumanns Urteil über diese Oper: Eine Meisteroper. Zwei Akte, zwei Dekorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich geraten. Jean de Paris, Figaro und der Barbier, die ersten komischen Opern der Welt und nur die Nationen der Komponisten zurückspiegelnd! Instrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meisterlich — die Blasinstrumente, namentlich Klarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Gesang nirgends deckend — die Violoncellos hier und da schon a's selbständige Stimme mit Effekt behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singstimme noch höher liegt, sehr gut, verschmelzen sich mit ihr.

Personen:

Prinzessin von Navarra, S.
Der **Groß-Seneschall**, Bar.
Johann von Paris, T.
Olivier, S.
Pedrigo, Gastwirt, B.
Lorezza, dessen Tochter, M.S.

Handlung: in einem Wirtshause der Pyrenäen. 17. Jahrhundert.
Erste Aufführung 4. April 1812 in Paris.

I. Akt. Vor dem Wirtshause steht der Wirt, er erwartet hohen Besuch; denn die Prinzessin von Navarra will bei ihm übernachten. Als nun aber Olivier, der Reisemarschall des Bürgers Johann von Paris, ebenfalls Wohnung für seinen Herrn fordert, wird derselbe kurz abgewiesen. Vergebens sucht Lorezza ihren Vater umzustimmen und vergebens preist Olivier den Reichtum und die Großmut des Bürgers Johann von Paris. Was beiden nicht gelang, erzwingt sich aber Johann von Paris selbst, der mit vielen Begleitern erscheint und sich ohne weiteres in den Besitz des ganzen Hauses setzt. Jetzt erscheint der Seneschall und verlangt in der berühmten Arie: „Weil man jetzt hier im Hause uns wird gehorchen müssen", daß Johann von Paris das Haus räume; der aber singt: „Weil ich Herr im Hause bin, so ist's mein, ich bleibe drin." Die hinzukommende Prinzessin faßt die Sache von der heiteren Seite auf, vermutet sie doch ganz richtig, daß der reiche Bürger nicht das ist, was er scheint, sondern ein auf Reisen befindlicher Prinz.

Im II. Akt, welcher wieder vor dem Wirtshause spielt und der mit einem Duett zwischen Olivier und Lorezza beginnt, giebt sich Johann von Paris der Prinzessin als Kronprinz zu erkennen. Sie gestehen einander ihre Liebe. Mit einem fröhlichen Chor schließt die Oper.

534] Der Barbier von Sevilla.

Komische Oper in 2 Akten, nach Beaumarchais von Sterbini. Musik von Rossini.

Der Barbier von Sevilla ist, trotz des Tell, Rossinis Meisterschöpfung, denn während im Tell doch gar manches schon der Zeit verfallen, so ist im Barbier keine Nummer vorhanden, die nicht heute noch gerade so wirkt wie im Jahre 1817, da er mit dieser Oper in der Argentina zu Rom seinen größten Triumph feierte. Wenn Figaros Hochzeit von Mozart die feinste komische Oper ist, die wir besitzen, so ist der Barbier die feinste Burleske. Seltsam, daß ein Intriguenstück den Stoff hergegeben hat zu zwei der hervorragendsten Meisterwerke auf dem Gebiete der komischen Oper.

Personen:

Graf **Almaviva**, T.
Dr. **Bartolo**, B.
Rosine, sein Mündel, S.
Basilio, Musikmeister, B.
Marcelline, im Dienste Bartolos, S.
Figaro, Barbier, Bar.
Fiorillo, des Grafen Diener, T.

Handlung: in Sevilla, Mitte des 17. Jahrhunderts.
Erste Aufführung 20. Januar 1817 in Rom.

Graf Almaviva ist sterblich verliebt in Rosine, die schöne Mündel des alten, glatzköpfigen Dr. Bartolo, der sie mit Argusaugen bewacht und selber zu heiraten trachtet. Den Alten zu prellen und sich die Rosine zu gewinnen, verbindet er sich mit dem lustigen und schlauen Barbier Figaro, während Bartolo mit Basilio Ränke schmiedet, um den gefürchteten Almaviva durch Verleumdungen und andere saubere Mittel unschädlich zu machen. Zuerst verschaffte der Graf sich Gelegenheit die Geliebte zu sehen, indem er als Soldat eindringt und Quartier begehrt, später indem er sich als Schüler des erkrankten Basilio einführt und

Digitized by Google

Rosine eine Singstunde giebt; hierbei ertappt der Dr. Bartolo die Liebenden, wie sie sich die Hände drücken und andere Zärtlichkeiten austauschen, entschlüpft dem Messer des Figaro (der bis dahin trefflich verstanden hatte, das Liebespaar durch seine Person zu decken) und jagt ihn fort. Nun hält Bartolo es für die höchste Zeit, sich der reichen und schönen Maid zu versichern und schickt Basilio zu einem Notar, der den Ehekontrakt mitbringen soll, während er selbst noch andere wichtige Vorkehrungen, außer dem Hause zu machen hat. Sehr bald kommt der Notar, aber Almaviva und Rosine sind von Figaro gleichzeitig hergeführt bevor Dr. Bartolo zurückkommt; als er endlich kommt, ist er der Geprellte, denn nunmehr haben jene den Ehekontrakt unterschrieben. Daneben sind natürlich noch zahllose Possen hineingewebt.

535] Wilhelm Tell.

Große romantische Oper in 3 Akten. Text von Hipp. Bir und Jony. Musik von G. Rossini.

Nachdem Rossini vom Jahre 1810 bis 1828 nicht weniger als 37 Opern geschrieben hatte (von denen sich einzig und allein „Der Barbier von Sevilla" erhalten hat) schrieb er 1829 den „Tell". Im Jahre 1823 war Rossini nach Paris gekommen und wandelte sich im Laufe der Zeit vollständig zum Franzosen um. So trägt denn auch Tell den Stempel der französischen großen Oper und unleugbar auch den Stempel eines großen Genies.

Personen:

Geßler, kaiserlicher Landvogt, B.
Rudolf der Harras, T.
Tell, Bar.
Walther Fürst, B.
Melchthal, B.
Arnold, dessen Sohn, T.
Leuthold, Bar.
Mathilde von Habsburg, S.
Hedwig, Tells Gattin, M.S.
Gemmy, Tells Sohn, S.
Ein Fischer, T.

Handlung in der Schweiz; Anfang des 14. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 3. Aug. 1829 in Paris.

Das Sujet ist durch die Tellsage und das Schillersche Drama, von welchem es zwar stellenweis abweicht, so bekannt, daß es überflüssig erscheinen dürfte, den Gang der Handlung zu skizzieren.

536] Der Freischütz.

Romantische Oper in 3 Akten. Text von Fr. Kind. Musik von C. M. v. Weber.

Der Freischütz ist die populärste Oper der Deutschen. Der Erfolg, den dieselbe sofort errang, war ein riesenhafter, durchaus beispielloser und noch heute entzücken die herrlichen Melodien, die der glückliche Schöpfer verschwenderisch gespendet hat, Ohr und Herz eines jeden empfänglichen, noch nicht durch die brutalen Effekte der Neu-Italiener abgestumpften Hörers.

Personen:

Graf Ottokar, Bar.
Kuno, gräflicher Oberförster, B.
Agathe, seine Tochter, S.
Aennchen, deren Freundin, S.
Kaspar u. **Max**, Jägerburschen, B.I.
Ein **Eremit**, B.
Kilian, ein Bauer, T.
Samiel.

Handlung: In der Erbförsterei und deren Umgebung. 18. Jahrhundert.

Erste Aufführung 18. Juni 1821 in Berlin.

I. Akt. Platz vor einer Waldschenke. Max sitzt im Vordergrunde allein an einem Tische, im Hintergrunde eine Vogelstange, von Volksgetümmel umgeben; es fällt ein Schuß und das letzte Stück eines Sternes fällt herab. Die Bauern jubeln dem Sieger, dem Bauern Kilian, zu und hänseln Max, dem heute kein Schuß gelingen wollte. Kuno, Kaspar und Jäger kommen herzu; ersterer hört mit Schrecken, daß Max, sonst der beste Schütze weit und breit, jetzt nichts zu treffen imstande ist, und das beunruhigt ihn umsomehr, als Max am nächsten Tage nach altem Herkommen den Probeschuß thun soll. „Fehlst du morgen beim Probeschuß, so ist Mädchen und Dienst für dich verloren," ruft er ihm warnend zu. Kaspar nützt die trübe Stimmung seines Kameraden, um ihn nach und nach ins Garn zu locken. Jener hat mit dem Bösen einen Pakt geschlossen und ist ihm in kürzester Frist verfallen, wenn er nicht ein neues Opfer zu schaffen weiß. Nachdem Kuno mit den Jägern den Festplatz verlassen hat, drehen sich die Landleute beim Ertönen des berühmten Walzers um den „Schenkgiebel" und zerstreuen sich nach und nach. Es ist dunkel geworden. Max bleibt, in trübe Gedanken verloren, allein zurück (Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen"), Kaspar gesellt sich zu ihm und weiß ihn schließlich dahin zu bringen, daß er sich entschließt, um Mitternacht in die Wolfsschlucht zu kommen, woselbst Kaspar ihn lehren will, Freikugeln zu gießen. (Arie des Kaspar: „Schweig, damit dich niemand warnt.")

II. Akt. Im Forsthause. Das Bild des ersten Kuno war herabgefallen und Aennchen hämmert einen neuen Nagel ein (Duett: „Schelm, halt' fest.") Agathe war bei diesem kleinen Unfall leicht verletzt und hat ein Tüchlein um die Stirn gebunden; mit Bangen erwartet sie ihren Max, Aennchen sucht sie aufzuheitern (Ariette: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen") und mahnt sie, sich schlafen zu legen, aber Agathe will Max erwarten. (Scene und Arie: „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn?") Endlich kommt Max, aber nur auf wenige Augenblicke, denn er will zum Kaspar in die Wolfsschlucht, giebt aber vor, noch spät einen Hirsch geschossen zu haben, den er rasch bergen muß, damit er von den Bauern

Digitized by Google

nicht gestohlen werde. Nach dem Terzett: „Wie? Was? Entsetzen", eilt Max davon.

Verwandlung: Wolfsschlucht. Kaspar ist beschäftigt, mit schwarzen Feldsteinen einen Kreis um einen Totenkopf herum zu legen. Er beschwört Samiel und fordert von ihm, daß er die Frist ihm verlängere, wogegen er den Max als neues Opfer ihm zuführen wolle. Samiel spricht: „Es sei, bei den Pforten der Hölle, morgen er oder du." Max erscheint und steigt zu Kaspar herab, obgleich die Erscheinungen seiner Mutter und Agathens ihn warnen. Kaspar verlangt, daß Max die Freikugeln gieße, aber dieser weigert sich und bleibt Zuschauer. Unter unheimlichen Ceremonien und dem Gesange unsichtbarer höllischer Geister beginnt Kaspar zu gießen; mit jeder Kugel, die er gießt, wird die „wilde Jagd" auf der Erde und in den Lüften gräßlicher und bei der siebenten endlich werden beide Jäger durch den Sturm zu Boden geworfen. Da schlägt es Eins, der Spuk ist vorbei, Max richtet sich auf.

III. Akt. Agathens Zimmer. Agathe, bräutlich geschmückt, betet am Hausaltar. (Kavatine: „Und ob die Wolke sie verhülle".) Sie ist voll trüber Ahnungen, und Aennchen muß sie wieder zu erheitern suchen. (Romanze und Arie: „Einst träumte meiner sel'gen Base".) Jetzt nahen die Brautjungfern und singen das zum Volkslied gewordene „Wir winden dir den Jungfernkranz"; als man ihr die Schachtel mit dem Brautkranz reicht, findet sie beim Oeffnen derselben statt des Brautkranzes einen Totenkranz; alle erblassen, aber Aennchen weiß auch nach diesem peinlichen Vorkommnis die rechte Stimmung bald wieder herzustellen und die Brautjungfern stimmen ihren Brautgesang wieder an und entfernen sich unter diesen Klängen.

Verwandlung: Wald. Jägerchor: „Was gleicht wohl auf Erden". (Hier ist einzuschalten, daß Max von Kaspar noch eine Freikugel gefordert hatte, die dieser aber verweigerte, denn Max soll zum Probeschuß nur noch eine behalten, und die leitet Samiel nach seinem Willen. „Ha, ha, ha, das Exempel ist richtig, wohl bekomm's der schönen Braut," sagt Kaspar hohnlachend für sich.) Graf Ottokar im Prunkzelt an der Tafel, am untersten Platz Kuno, Max in Kunos Nähe, doch außerhalb des Zeltes, auf seine Büchse gestützt. Nachdem Ottokar dem fröhlichen Sange zugehört, fordert er Max auf, den Probeschuß zu thun. „Siehst du dort die weiße Taube?" ruft er, Max legt an, Agathe tritt aus der Baumgruppe hervor, wo die weiße Taube sitzt und ruft: „Schieß nicht, ich bin die Taube," aber der Schuß fällt, die Taube flattert fort. Agathe aber und Kaspar schreien auf und sinken um. Dies alles ist das Werk eines Augenblickes. Man bemüht sich um Agathen, sie erholt sich („Ich atme noch, der Schreck nur warf mich nieder"), Kaspar aber wälzt sich in seinem Blute und Samiel erscheint, um ihn in die Hölle zu stoßen. Max gesteht seinen Frevel und Ottokar befiehlt, daß er für immer sein Gebiet verlasse und auf Agathens Hand verzichte. Da tritt der Eremit hervor, empfiehlt dem Grafen Milde und dieser fügt sich den Worten des frommen Mannes; er vergönnt Max ein Probejahr, bewährt er sich in dieser Frist so rein und bieder wie er früher war, so soll ihm die Hand Agathens beschieden sein.

537] Euryanthe.

Oper in 3 Akten. Dichtung von Helmine von Chezy. Musik von C. M. von Weber.

Im Jahre 1847 schrieb Schumann in sein Opernbüchlein folgendes: Die Musik ist noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es ist Herzblut, sein edelstes was er hatte; ein Stück Leben hat ihn die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie. Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchst geistreich und meisterhaft. Die Charakteristik der einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Instrumente! Aus der innersten Tiefe.

Personen:

König Ludwig, B.
Lysiart, Graf zu Forest, Bar.
Adolar, Graf zu Nevers, T.
Euryanthe von Savoyen, S
Eglantine von Puiset, M.S.
Bertha, S.

Die Scene ist abwechselnd zu Schloß Prémery und Nevers. Zeit: 1110.
Erste Aufführung: 23. Okt. 1823 in Wien.

I. Akt. Säulenhalle des Königsschlosses. Der Chor der Frauen und der Chor der Edlen und Ritter singt: „Dem Frieden Heil!" Die Frauen reichen, eine jede ihrem Ritter einen Kranz; Adolar hat sich zurückgezogen, dem Lysiart weicht man aus, so bleiben beide unbekränzt. Der König erscheint und erfreut Adolar durch die Kunde, daß er dessen Braut Euryanthe noch am selbigem Tage vom Schlosse Nevers an seinen Hof bescheiden werde: „sie wird der Schmuck des Hofes sein!" Auf des Königs Wunsch singt Adolar ein Minnelied zu ihrem Preise: „Unter blüh'nden Mandelbäumen." Die Herzogin von Burgund bekränzt Adolar, die Edelfräulein umwinden seine Zither mit Rosen und der neidische Lysiart sieht all dem mit höhnischer Miene zu; er reizt Adolar, indem er die Treue aller Frauen in Zweifel zieht und sogar Euryanthe verdächtigt. Schließlich erbietet er sich selbst, Euryanthens Treue wankend zu machen und bietet Adolar darob eine Wette an, ein jeder soll sein ganzes herrliches Eigentum, das Erbteil seiner Väter einsetzen, Adolar, der seiner Euryanthe sicher ist, ruft aus: „Es gilt" und weiter: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'". Verwandlung: Burggarten zu Nevers,

Digitized by Google

Emmas (der Schwester Adolars) Gruftgewölbe im Hintergrunde. Euryanthe bangt nach Adolar (Kavatine: Glöcklein im Thale), Eglantine gesellt sich zu ihr, sie ist von Haß gegen Euryanthe erfüllt, weil sie selber Adolar liebt. Sie heuchelt der kindlichen, leicht vertrauenden Euryanthe die innigste Liebe und weiß ihr sogar das Geheimnis Adolars zu entlocken, daß nämlich Emma, nachdem ihr Geliebter in blutiger Schlacht gefallen war, sich selbst das Leben nahm: „aus giftererfülltem Ring sog sie den Tod". Fast unbewußt, in visionärem Zustand, hat sie dies Geheimnis preisgegeben; da erwacht sie aus dem Halbtraum und bricht in Klagen darüber aus, daß sie ihren Eid gebrochen, den sie dem Geliebten geschworen, da niemals jenes Geheimnis über ihre Lippen kommen sollte. Doch Eglantine weiß sie zu beruhigen. Als diese jetzt allein bleibt, spricht sie in der großen Scene und Arie „Bethörte, die an meine Liebe glaubt!" ihren ganzen Haß gegen Euryanthe aus. — Es ertönen Lysiarts Trompeten. Dieser tritt auf mit reichem Rittergefolge und teilt Euryanthen mit, daß der König sie an seinen Hof entbiete. Sie folgt gern im Gedanken an das Wiedersehen mit Adolar. Lysiart und Eglantine sind jetzt natürliche Bundesgenossen, um jenes Liebespaar zu verderben.

II. Akt. Burggarten zu Nevers. Lysiart ist inne geworden, daß alle seine schwarzen Pläne an der Engelsunschuld Euryanthens scheitern; so soll denn seine ganze Rache Adolar gelten! (Scene und Arie: „Wo berg' ich mich?") Eglantine stürzt atemlos aus dem Gruftgewölbe Emmas. Lysiart zieht sich zurück und erlauscht, daß Eglantine den verhängnisvollen Ring aus der Gruft geraubt hat, und daß sie nunmehr über Adolar und Euryanthen triumphieren werde. Doch — „wie führ' ich diesen Schlag?" sinnt sie. Da ruft Lysiart: „Durch meine Hand, der Bund zwischen uns ist besiegelt." Verwandlung: Festlich erleuchtete Säulenhalle des Königsschlosses. Adolar erwartet Euryanthe, sie erscheint mit Gefolge und eilt in seine Arme (Duett: „Hin nimm die Seele mein"). Die Halle füllt sich mit den Großen des Reiche, zuletzt erscheint der König. Jetzt tritt Lysiart auf mit den Worten: „Dies Unterpfand der Liebe reichte mir die schönste Hand," singt Lysiart, auf Euryanthe deutend. Ihre Unschuld beteuernd, gesteht sie aber, das sie, ihres Eides vergessend, das Geheimnis Adolars verraten habe, und da sie Eglantine nicht nennt, so glaubt selbst Adolar, daß Lysiart sie sich errungen habe. Er entsagt allen seinen Gütern und Würden zu Gunsten Lysiarts. Euryanthe wird von Adolar fortgeführt. Niemand folgt ihnen.

III. Akt. Oede Felsschlucht. Adolar und Euryanthe erscheinen auf der Höhe; Adolar steigt langsam herab, und bleibt, einen gräßlichen Entschluß erwägend und mit sich selber kämpfend im Thale stehen. Euryanthe bleibt auf der Anhöhe zurück. „Ich führte dich zum Tode fort," spricht er zu ihr und bleibt unerbittlich trotz ihrer Unschuldbeteuerungen. Da erblickt sie, daß eine Schlange sich Adolar nähert und eilt herab um ihn zu retten: „ich will das Opfer sein!" Adolar eilt fort, der Schlange entgegen, und nachdem er sie bekämpft hat, kommt er zurück und erklärt der Unglücklichen, daß er, nachdem sie den Tod für ihn hat erleiden wollen, nicht mehr ihr Richter sein kann. Mit den Worten: „Im Schutz des Höchsten bleibe hier allein", verläßt er sie. Euryanthe bleibt allein zurück. (Scene und Kavatine: „So bin ich nun verlassen".) Der König naht mit Jagdgefolge und erblickt Euryanthe, welche nun dem König enthüllt, in welcher Weise Eglantine ihr das Geheimnis entlockt habe. Der König ist gerührt und verspricht ihr Hilfe. Verwandlung: Freier Platz vor der Burg Nevers. Die Landleute singen ein Wallied. Adolar kommt herzu und klagt über Euryanthens Untreue, doch die Landleute sind durchdrungen davon, daß Euryanthe unschuldig, und daß Eglantine und Lysiart, die Unglückliche zu verderben, einen schrecklichen Bund geschlossen haben. Jetzt eben will Lysiart sie zur Herrin von Nevers erheben. Der Hochzeitszug naht. Eglantine ist totenblaß sie unterbricht den Zug, indem sie mit Entsetzen, das in Wahnsinn übergeht, stehen bleibt; dann klagt sie sich selber des Verrats an Euryanthe an. Adolar tritt vor, um Lysiart zum Gottesкampfe herauszufordern, doch der König naht, verbietet den Kampf und teilt Adolar mit (um ihn zu strafen, weil er zu rasch an Euryanthens Treue gezweifelt hat), daß Euryanthe — ihn segnend — gestorben sei. Nun gesteht Eglantine selber den gräßlichen Betrug. Wütend stürzt Lysiart auf sie zu und erdolcht sie; Adolar aber will mit dem Schuldbewußtsein, daß er an Euryanthens Tod schuld ist, nicht länger leben und bietet seine Brust dem Stahle Lysiarts dar; aber jetzt eilt Euryanthe herbei, und so sind die Liebenden nun wieder vereint.

538] Oberon.

Romantische Oper in 3 Akten. Text von T. Planché. Musik von C. M. v. Weber.

Oberon ward von Weber für das Covent-Garden-Theater in London geschrieben. Er war ein todeskranker Mann, als er das Werk komponierte und starb 6 Wochen nach der ersten Aufführung, die er selbst dirigierte, am 5. Juni 1826. Wunderbar ist, welche Fülle von herrlicher, urgesunder Musik in diesem Werke niedergelegt ist, und wenn dasselbe nicht in dem Grade hochgehalten wird, wie Freischütz und Euryanthe, so trägt die Schuld daran das zerfahrene Libretto mit seiner kaleidoskopartigen Handlung. Dem Dialog ist ein breiter Spielraum gewährt und aus dem Grunde wird

Digitized by Google

die Oper jetzt häufig mit den, von Wüllner hinzukomponierten Rezitativen gegeben. Dadurch ist allerdings dem Werke das Wesen des Singspiels genommen, andrerseits aber haben die herrlichen einzelnen Musikstücke, die sich früher so glänzend von dem Hintergrunde des Dialogs abhoben, an Wirkung leider eingebüßt.

Personen:

Oberon, König der Elfen, T.
Titania, seine Gemahlin, M.S.
Puck, M.S.
Droll, A.
Harun al Raschid, Kalif von Bagdad, Bar.
Rezia, seine Tochter, S.
Fatime, deren Vertraute, S.
Babekan, persischer Prinz, T.
Almansor, Emir von Tunis, Bar
Roschana, seine Gemahlin, A.
Abdallah, Seeräuber, B.
Kaiser Karl der Große, B.
Hüon von Bordeaux, T.
Scherasmin, sein Knappe, Bar.

Handlung: in Frankreich, Bagdad u. Tunis 806.

Erste Aufführung 11. April 1826 in London.

I. Akt. Halle in Oberons Palast. Die Elfen singen „Leicht wie Feentritt nur geht". Doch auch das ist schon zu laut und Puck scheucht die Elfen fort, damit nicht Oberons Schlummer gestört werde. Jetzt kommt Droll und ihm teilt Puck mit, daß ein ehelicher Zwist zwischen Oberon und Titania ausgebrochen sei, und daß beide geschworen haben, einander vollständig zu meiden, bis sie ein liebendes Paar gefunden haben, dessen Treue unwandelbar. Der erwachende Oberon bereut schon den übereilten Schwur (Arie: „Schreckens-Schwur"); dann horcht er gespannt, wie Puck ihm erzählt, daß dem Ritter Hüon, welcher den Prinzen Karlmann in ritterlichem Kampfe erschlagen hat, von Karl dem Großen die Sühne auferlegt worden, daß er nach Bagdad ziehe, beim Festmahle des Kalifen denjenigen töte, der an seiner linken Seite sitze und endlich die Tochter des Kalifen küsse und zur Braut begehre. Auf Befehl Oberons werden Hüon und sein Knappe Scherasmin sofort durch Puck hergezaubert. Es schlafen beide und Oberon läßt dem Hüon im Traume Rezias Bild erscheinen, wie sie in Sehnsucht seiner harrt. Nun erwachen sie und Oberon giebt Hüon ein Zauberhorn und dem Knappen einen Becher, der niemals leer wird. Jetzt schwingt Oberon sein Lilienscepter, die Halle mit Oberons Lager verschwindet und man sieht auf Bagdad.

Ja, auf gold'ne Zinnen hier
Sich das Abendrot ergießet,
Und der Strom in reicher Zier
Schnell zu seinem Meere fließet.

Arie des Hüon: „Von Jugend auf in dem Kampfgefild."

Verwandlung. Halle im Harem zu Bagdad. Rezia klagt der Fatime, daß sie dem Prinzen Babekan angehören soll, während sie im Traume den Helden gesehen hat, der jetzt ihre Seele ganz erfüllt; da ruft Fatime: „Glück, Freude — er ist da", und berichtet, daß Hüon durch seltsame Fügung zu ihrer Muhme gelangt sei, daß diese ihm von Rezias Traum erzählt, und daß er geschworen habe, sie zu erretten, koste es auch sein Leben.

II. Akt. Prunksaal im Palast des Kalifen. Zur Linken des Kalifen sitzt Babekan an der Tafel und bittet den Herrscher, daß er die Hochzeitfeier sogleich beginnen lasse. Die Braut wird hereingeführt. Da erscheinen Hüon und Scherasmin plötzlich, Hüon erfticht Babekan und küßt Rezia als Braut, der Kalif ruft seinem Gefolge zu: „Ergreift sie, wenn ihr selber leben wollt", Hüon stößt ins Horn und alle werden regungslos, Oberon aber belohnt Hüon mit den Worten: „Du hast erfüllt dein Ritterwort und ich bin zufrieden, Rezia ist dein", er schwingt sein Lilienscepter und man sieht den Hafen von Askalon, ein Schiff liegt im Hafen. Er befiehlt, daß sie mit dem Schiff nach Griechenland fahren. Scherasmin wirbt um Fatime (deren Ariette: „Arabiens einsam Kind"). Verwandlung. Meeresküste. Das Schiff, auf dem sich die beiden Liebespaare befinden, strandet. Hüon bettet die ohnmächtige Rezia auf einem Felsen, der Zauberbecher wird von den Wellen an den Strand geworfen und Rezia trinkt Stärkung daraus. Hüon eilt nun davon, ein Obdach zu finden. (Scene und Arie der Rezia: „Ocean, du Ungeheuer"). Da naht ein Schiff mit Seeräubern, welche die schöne Rezia fortschleppen und den zurückkehrenden Hüon binden. Da erscheint Oberon, auf dessen Befehl diese neue Prüfung der Liebenden herbeigeführt war und befiehlt Puck, daß er Hüon in Schlummer wiege und ihn innerhalb sieben Tagen bis in den Garten des Emirs von Tunis führe. Zwei Meermädchen singen: „O, wie wogt es sich schön auf der Flut", während an dem schlafenden Hüon alle die Lande vorbeiziehen, die er bis Tunis durchziehen muß.

III. Akt. Garten des Emirs von Tunis. Fatime klagt, daß sie eine niedere Sklavin geworden, nachdem sie Rezias Vertraute war. Scherasmin tröstet sie. Beide entfernen sich, da führt Puck den schlafenden Hüon durch die Lüfte herbei. Scherasmin weckt ihn und Fatime eilt herbei; um zu verkünden, daß der Emir eine wunderschöne Sklavin gekauft habe, die niemand anders als Rezia sein könne. Hüon wird in einen Gärtner verwandelt und alle drei eilen fort. Verwandlung. Im Palast des Emirs. Der Emir Almansor wirbt vergebens um Rezias Liebe. Erzürnt hierüber, weist er seine Gemahlin Roschana schroff zurück, die jetzt beschließt, sich fürchterlich zu rächen;

Digitized by Google

zu dem Zweck verspricht sie dem herbeigeführten Hüon, ihn auf den Thron von Tunis zu erheben, wenn er zuvor den Emir ermorde. Hüon weist sie kalt ab, doch der unerwartet hinzugekommene Emir läßt ihn, den frechen Eindringling, zum Tode führen. Verwandlung. Platz vor dem Palast des Emirs. Hüon wird zum Holzstoß geführt, um den Flammentod zu erleiden, und da Rezia dem Emir zu Füßen fällt, sich als Hüons Gemahlin bekennt und um Gnade für ihn bittet, soll auch sie auf dem Scheiterhaufen sterben. Aber Scherasmin hat das Zauberhorn gefunden, bläst hinein und alle fangen an zu tanzen, er bläst stärker und Oberon kommt herbei. Hüon und Rezia haben alle Prüfungen bestanden und so sind Oberon und Titania wieder versöhnt. „Sieh, der Zauber endet heut'! Lebe wohl, mein Dank bleibt ewig dir." Mit diesen Worten entläßt Oberon das liebende Paar, welches er schließlich noch durch Zauberwort nach Frankreich, an den Hof Karls des Großen versetzt.

Verwandlung. Thronsaal Karls des Großen, welcher jetzt versöhnt ist. Die Edlen singen zum Preise des Helden Hüon und seiner Rezia.

539] **Jessonda.**

Oper in 3 Akten. Text von Gehe, Musik von Spohr.

Spohrs Eigenart, welche vorzugsweise in der sehr häufigen Verwendung chromatischer Fortschreitungen besteht und seiner Musik einen etwas monoton-weichlichen Charakter verleiht, ist Ursache, daß die Charaktere in seinen Opern nicht so scharf umrissen sind, wie das in einem dramatischen Kunstwerke sein sollte. Dadurch leidet allerdings auch seine bedeutendste, einst sehr populäre Oper Jessonda, welche aber immerhin wundervolle Einzelheiten enthält, wie vor allem die meisterhaft angelegte und durchgeführte erste Scene des ersten Aktes, Einzelne Nummern, wie das Duett „Schönes Mädchen, wirst mich hassen", das Blumenduett, die Arie „Der Kriegerslust ergeben" u. a. waren einst die erklärtesten Lieblinge des ganzen singenden Deutschlands. Jetzt wird die Oper leider nur sehr selten noch gegeben.

Personen:

Jessonda, Witwe eines Rajah, S.
Amazili, deren Schwester, S.
Dandan, Oberbrahmine, B.
Nadori, Brahmine, T.
Tristan d'Acunha, General der Portugiesen, Bar.
Pedro Lopez, Obrist, T.
Ein indischer Offizier, Bar.

Handlung: in und vor Goa an der Küste von Malabar. Anfang des 16. Jahrhunderts. Erste Aufführung 28. Juli 1823 in Kassel.

Jessonda soll, da ihr Gatte, der Rajah, gestorben ist, den Feuertod erleiden und der junge Priester Nadori wird beauftragt, ihr dies zu künden, aber inmitten dieser Botschaft stockt er, denn noch nie hatte er Frauenschöne geschaut und heiße Liebe zu Amazili, der Schwester Jessondas, entbrennt in seinem Herzen; er will Jessonda retten und Amazili für sich gewinnen, und es gelingt ihm, in dem General der Portugiesen Tristan d'Acunha einen Helfer zu erringen. Dieser war schon einmal in dem Lande und hatte ein holdes Mädchen lieben gelernt, das aber plötzlich verschwunden war, weil man es zur Gattin des Rajah bestimmt und entführt hatte. Es ist Jessonda. In beiden Männern steht der Entschluß fest, Jessonda von dem entsetzlichen Tode zu erretten, aber zweimal scheitern ihre Versuche, bis es ihnen endlich doch gelingt, sie den fanatischen Priestern zu entreißen.

540] **Die weiße Dame.**

Komische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe. Musik von Adrien Boildieu.

Mit größtem Geschick hat Boieldieu den Lokalton getroffen, zu welchem Behufe er auch viele schottische Volksmelodien, vor allem das reizende: „Treu und herzinniglich" in das Werk verwebt hat. Das liebenswürdige Werk hat noch heute nichts von seinem Reize eingebüßt und gehört zum eisernen Bestand aller Opernbühnen.

Personen:

Gaveston, vormaliger Kastellan des Grafen Avenel, B.
Anna, sein Mündel, S.
Margarete, vormalige Kinderwärterin im Schlosse Avenel, A.
George Brown, englischer Offizier, T.
Dickson, Pächter, T.
Jenny, dessen Frau, S.
Mac Irton, Friedensrichter, B.

Handlung: Auf dem Gut und im Schloß in Avenel in Schottland.

Komponiert 1825, erste Aufführung 10. Dezember 1825 in Paris.

I. Akt. Platz vor dem Pächterhause. Die Pächtersleute Dickson sind in großer Verlegenheit, weil die Taufe ihres Söhnchens, die eben stattfinden soll, durch die Absage eines der Paten für den Augenblick unmöglich gemacht ist. Zum Glück erscheint George Brown, ein junger Offizier, der um Nachtquartier bittet. Freundlich wird es gewährt, und der hübschen Pächtersfrau gelingt es leicht, ihren Gast zu bewegen, daß er die freigewordene Patenstelle übernehme. Während die junge Frau ihm aufwartet, singt sie die Ballade von der „weißen Dame", welche im Schloß Avenel spuken soll. Als George Brown ungläubig über das Gehörte lacht, versichert ihm Dickson, daß er sie selbst gesehen und sogar gesprochen habe; auch seine Wohlhabenheit verdanke er ihr, dagegen habe er ihr feierlich geloben müssen, zu jeder Zeit ihres Winkes gewärtig zu sein. Jenny Dickson ist hierüber ganz entsetzt, doch läßt sie sich, nachdem ihr Gatte fortgegangen, von George

Digitized by Google

Brown Trost zusprechen, aber — Dickson kommt zurück und klagt, daß die weiße Dame ihn durch einen Brief zur Nachtzeit aufs Schloß beschieden habe. Der zu Abenteuern aufgelegte George Brown macht schließlich den Vorschlag, statt Dicksons aufs Schloß zu gehen.

II. Akt. Saal im Schloß Avenel. Die alte Kinderwärterin Margarete singt das liebliche Spinnlied; herzu kommen Gaveston, der vormalige Kastellan des Grafen Avenel und sein Mündel Anna. Vergebens bemüht sich ersterer aus Anna herauszulocken, was alles die alte Gräfin ihr auf dem Sterbebette anvertraut habe. Die ergebnislose Zwiesprache wird durch die Ankunft eines Fremden unterbrochen. Anna und Margarete, welche freilich in dem Einlaß Begehrenden den zu sich beschiedenen Dickson vermutet hatten, wollen doch nun auch dem Fremdling Obdach gewähren, allein Gaveston widersetzt sich und giebt erst, nachdem Anna ihm versprochen, ihr Geheimnis zu enthüllen, seine Einwilligung. In dem nun Eintretenden glaubt Margarete eine Familienähnlichkeit mit dem verstorbenen Grafen von Avenel zu erblicken. Von den Frauen verlassen, erzählt George Brown dem Verwalter, weswegen er dem Schlosse einen Besuch abstatte. Spöttisch wünscht ihm Gaveston viel Glück zur Bekanntschaft mit der weißen Dame, worauf er den jungen Mann sich selbst überläßt. Bereits halb entschlummert erscheint ihm nun wirklich die weiße Dame. Es ist Anna, welche ihm zu seinem Staunen das wirklich erlebte Begebnis berichtet, daß er in einer Schlacht schwer verwundet und darauf von einem Mädchen liebevoll gepflegt worden sei. Nachdem er der für ihn rätselhaften Erscheinung versprochen, bis zum andern Tage zu verweilen und dann all ihren Befehlen pünktlich nachzukommen, entfernt sie sich lautlos, und ihn übermannt der Schlaf. Bei Tagesanbruch weckt ihn Gaveston, damit er rechtzeitig der gerichtlichen Versteigerung des Schlosses beiwohnen könne. Gaveston gedenkt sich in den Besitz desselben zu setzen und die benachbarten Pächter, welche dies gern verhindern möchten, haben doch keine genügend große Geldsumme dazu aufbringen können. Schon glaubt man mit Bestimmtheit, das herrliche Besitztum falle dem unbeliebten Gaveston zu, da bietet auf Geheiß der weißen Dame George Brown, der unbemittelte Offizier, eine immense Summe. Gaveston ist außer sich, und der Richter muß George Brown vorlesen, daß dem Käufer bei nicht rechtzeitiger Zahlung Gefängnisstrafe drohe. Es hilft alles nichts, der Offizier beharrt bei seinem Angebot, fühlt er sich doch durch den Befehl der weißen Dame völlig gedeckt.

III. Akt. Freudig bewegt betritt Anna den Ahnensaal des Schlosses. Freude und Liebessehnsucht, denen sie in einer Arie Ausdruck verleiht, erfüllen ihre Brust. Als sie sich entfernt, tritt George Brown auf, umringt von frohen Leuten, welche ihn, den neuen Herrn, freudig beglückwünschen. Er blickt sich rings im Saale um, und halbvergessene Bilder seiner Kinderzeit steigen in ihm auf. Dazu kommt ihm ein altbekanntes schottisches Volkslied „Treu und herzinniglich Robin Adair" in den Sinn. Aus seinen Träumen reißen ihn Gaveston und der Richter, welche Zahlung von ihm zu fordern kommen. Er begehrt noch eine kurze Frist, denn noch hat sich die weiße Dame, der er blindlings folgt, nicht wieder gezeigt. Da im rechten Augenblick zur festgesetzten Stunde erscheint sie und überreicht ihm, den sie als Erben des Grafen von Avenel begrüßt, den ihr von der alten Gräfin auf dem Totenbette anvertrauten Schatz. Es stellt sich heraus, daß niemand anders als Anna, seine einstige treue Pflegerin, die weiße Dame ist. Da er ihre treue Liebe schon längst im stillen erwidert, sehen wir am Schlusse ein glückliches Paar.

541] Maurer und Schlosser.

Oper in 3 Akten. Text von E. Scribe. Musik von Auber.

Diese Oper war die erste, mit welcher sich Auber einen unbestrittenen Erfolg errang und durch welche er sich neben Boieldieu als Hauptvertreter der französischen komischen Oper hinstellte. Das Libretto soll einem in Paris stattgehabten Begebnis nachgebildet sein. Das liebenswürdige Werk birgt eine Fülle frischer, fröhlicher Melodien, welche noch immer den unbefangenen Hörer herzlich erfreuen.

Personen:

Léon v. Mériville, Offizier, T.
Irma, eine Griechin, S.
Roger, ein Maurer, T.
Baptist, ein Schlosser, B.
Henriette, dessen Schwester, S.
Frau Bertrand, M.S.

Handlung: I. und III. Akt in der Pariser Vorstadt St. Antoine, II. Akt im Hause des türkischen Botschafters.

Erste Aufführung: 3. Mai 1825 in Paris.

I. Akt. Platz vor dem Wirtshause. Hochzeit Rogers und Henriettens. Roger singt den Hochzeitsgästen das Handwerkerlied mit dem Refrain: „Nur Courage, nicht verzage, treue Freunde sind dir nah'" welches Lied im Verlauf der Oper eine wichtige Rolle spielt. Kein Mensch im Dorfe begreift, woher der arme Maurer mit einemmal Geld zum Heiraten bekommen hat. Die boshafte Frau Bertrand verdächtigt ihn sogar aus Eifersucht bei den Nachbarn. Da kommt plötzlich ein Offizier Léon de Mériville, welcher den Maurer wie einen guten Kameraden begrüßt. Es stellt sich heraus, daß Roger sein Lebensretter ist, den der Offizier aus Dankbarkeit mit den nötigen Mitteln versehen hat. Lust und Heiterkeit herrschen unter den Gästen, welche schließlich das junge

Digitized by Google

Paar heimgeleiten wollen. Schon haben fast alle den Platz verlassen, da nahen zwei unheimliche Gestalten, die im Auftrage des türkischen Gesandten einen Maurer in dessen Behausung führen sollen, sie erkennen in Roger einen solchen und schleppen ihn mit Gewalt fort.

II. Akt. Zimmer im Hotel des türkischen Botschafters. Die Griechin Irma, welche sich in der Gewalt des Botschafters Abdullah befindet, gedenkt sehnsüchtig ihres Geliebten Léon, der, wie sie hofft, ihr bald die Freiheit verschaffen wird. Nachdem sie sich entfernt hat, bringt man Roger und Baptist, den Schlosser, der gleichfalls gewaltsam hieher transportiert worden ist, herein. Beiden sind die Augen verbunden. Usbeck, der eine der unheimlichen Kerle, welche die beiden Handwerker aufgegriffen und in geschlossenen Wagen hergebracht, nimmt ihnen die Binden ab und befiehlt dem Maurer, Steine und Mörtel zum Aufführen einer Mauer herzurichten. Der Schlosser aber soll Fesseln schmieden. Nachdem beide eine Zeit lang ihr Handwerk betrieben, führt man sie für eine Weile wieder fort. Darauf erscheint Léon, der Irma mit Beistand eines Sklaven entfernen will. Beide entkommen, doch werden sie gleich erfaßt und gefangen zurückgebracht. Nun sollen die Liebenden bei lebendigem Leibe eingemauert werden. Keinem andern als Roger fällt die grausige Arbeit zu, voll Entsetzen erkennt er in dem armen Opfer seinen Freund Léon. Um ihm Mut zuzusprechen, hebt er wieder an, das Handwerkerlied zu singen „Treue Freunde sind dir nah." Der III. Akt spielt gleich dem ersten vor dem Wirtshaus. Henriette, die nicht weiß, wo ihr Mann geblieben ist, tritt auf. Zu ihr gesellen sich bald andere Frauen, darunter auch die eifersüchtige Bertrand, mit der sie bald in Streit gerät. Berühmtes „Zankduett". Nachdem alle bis auf Henriette die Bühne verlassen haben, kehrt Roger heim. Er ist, ebenso wie er geholt, wieder mit verbundenen Augen zurückgebracht worden. Abgesehen von seiner Freude über den reichen Verdienst, welchen er in der Zwischenzeit gehabt hat, ist er tiefbetrübt wegen seiner Freunde, die er in schlimmer Notlage zurückgelassen, ohne einen Ausweg zu wissen, wie ihnen zu helfen sei. In seiner Betrübnis hört er kaum die Worte seiner Frau, bis sie ihm schließlich in einer eifersüchtigen Regung erzählt, die Nachbarin habe ihn nach dem Hause des türkischen Botschafters fahren sehen. Dies Wort bringt Licht in die für ihn bis dahin undurchdringliche Dunkelheit. Er eilt davon und mit Hilfe der Polizei gelingt es ihm, die Freunde zu retten. Als Baptist — der mittlerweile auch zurückgekehrt ist — gerade allen Umstehenden ein tragisches Ende verkündet, kommt Roger jubelnd mit den geretteten Liebenden zurück.

542] **Die Stumme von Portici.**

Große, historische Oper in 5 Akten. Text von E. Scribe. Musik von D. F. E. Auber.

Robert Schumann urteilt ziemlich hart über die Oper, nennt sie aber dennoch „die Oper eines „musikalischen Glückskindes". Allerdings ist sehr Vieles derb al fresco gemalt, aber ohne Frage enthält die Musik viele Perlen, und namentlich ist die Musik zu den Pantomimen der Stummen geistreich und fesselnd.

Personen:

Masaniello, Fischer, T.
Fenella, seine Schwester, stumm,
Pietro, **Borella**, **Moreno**, Fischer, B.T.B.
Alfons, Sohn des Vizekönigs von Neapel, T.
Elvira, dessen Verlobte, S.
Lorenzo, Alfons Vertrauter, T.
Selva, Offizier, B.

Handlung: in Neapel und Portici 1647. Erste Aufführung 29. Februar 1828 in Paris.

I. Akt. Garten des Vizekönigs, im Hintergrunde eine Kapelle. Prinz Alfons will seine Vermählung mit Elvira feiern, trotzdem sein Herz noch immer der stummen Fenella gehört, welche er — wie er selbst seinem Freunde Lorenzo gesteht — treulos verlassen hat. Die hohe Braut dagegen preist, vom jubelnden Volk umringt, ihr Glück. Während eines großen Ballets eilt die Stumme herbei, Elvira um Hilfe anflehend. Durch Zeichen macht sie ihr klar, daß sie geliebt und betrogen worden, darauf gefangen genommen, doch nun heimlich ihren Wärtern entkommen sei. Elvira verspricht der Armen Hilfe, obgleich sie durch den Offizier Selva erfährt, daß ihr Verlobter selbst das Mädchen ins Gefängnis habe bringen lassen. Nach vollzogener Trauung tritt Fenella dem jungen Paar entgegen; Elvira will sie dem Schutze des Gatten empfehlen und erfährt nun, daß dieser selbst das Mädchen unglücklich gemacht hat. Entsetzt flieht Fenella davon, um abermaliger Gefangennahme zu entgehen.

II. Akt. Am Meeresstrande. Fischer flicken ihre Netze. Masaniello singt die bekannt gewordene Barcarole: „O seht, wie strahlet schön der Morgen." Nun naht auch Pietro, der, gleichwie Masaniello, ohne Erfolg nach Fenella gesucht hat. Beide beschließen, das Mädchen, welches geraubt oder gar verführt sein müsse, zu rächen. Da eilt sie herbei, und leidenschaftlich umschlingt sie den Bruder. Auf sein Drängen beichtet sie, daß ein hoher Herr sie verführt und dann sich mit einer andern vermählt habe, doch will sie ihn nicht nennen. Da erwacht in dem armen Fischervolk die schon lange gärende Lust zur Empörung. Sie sinnen auf Rache, während sie durch Singen

Digitized by Google

einer heiteren Barcarole den Schein völliger Harmlosigkeit wahren.

III. Akt. Markt in Neapel. Ballett. Volksgedränge. Selva, der die flüchtig gewordene Fenella bemerkt, will sie mit Gewalt wieder gefangen nehmen. Das Volk leistet Widerstand, greift zu den Waffen und der Aufruhr ist entfesselt.

IV. Akt. Masaniellos Hütte. Es graut ihm bei dem Gedanken, daß das Volk, welches inzwischen die Freiheit erkämpft hat, jetzt seinerseits Schandthaten auf Schandthaten häuft. Die hinzukommende Fenella, die bleich und matt aussieht, schildert ihm die Greuelthaten der Empörer, sinkt dann vor Ermattung nieder und schlummert ein. Masaniello singt die berühmte „Schlummerarie". Bald darauf tritt Pietro mit seinen Genossen ein. Sie fordern Masaniellos Beistand für neue Racheakte. Besonders haben sie dem Prinzen Alfons, der ihrer Rache bis jetzt entgangen ist, den Untergang zugeschworen. Trotz seines Widerstrebens schleppen die Verschworenen Masaniello mit sich fort. Da klopft man; Fenella, welche schon früher erwacht war und das Gespräch der Verschworenen erlauscht hatte, öffnet und — vor ihr stehen Alfons und Elvira, Obdach und Schutz erflehend. Kaum ist ihnen beides von Fenella gewährt, so kehrt Masaniello zurück, der sich zwar als Feind zu erkennen giebt, jedoch verspricht, den Bedrängten unter dem eigenen Dach Schutz zu bieten. Ihm wird Gelegenheit, sein Wort zu halten; denn gleich darauf dringen auch schon die Empörer ein. Nur durch Masaniellos mannhaftes Einschreiten, der jeden, welcher Alfons ein Leid anthun will, mit dem Tode bedroht, rettet er die Gefährdeten.

V. Akt. Offene Halle im Palast des Vizekönigs, in der Ferne der Vesuv. Pietro singt mit den Verschworenen die Barcarole und berichtet dann heimlich, daß er dem Verräter Masaniello Gift gegeben. Darauf bringt einer der Fischer die Nachricht, daß der Vizekönig mit neuen Truppen anrücke. Zudem schleudre der Vesuv glühende Massen empor. Das abergläubische Volk erblickt darin eine Strafe des Himmels und begehrt den heldenmütigen Masaniello zum Führer. Er erscheint, doch sein Geist ist umnachtet und nur Fenella und Pietro gelingt es, ihm Waffen aufzudrängen. Alle folgen ihm in den Kampf. Kurz danach tritt Alfons mit seinen Truppen auf. Er hat gesiegt, Masaniello aber ist gefallen. Bei der Todesnachricht ihres Bruders sinkt Fenella in Ohnmacht. Wieder erwacht, eilt sie von dannen und stürzt sich ins Meer.

543) Der schwarze Domino.

Komische Oper in 3 Akten. Text von E. Scribe. Musik von D. F. E. Auber.

Der schwarze Domino ist vielleicht die am feinsten und distretesten instrumentierte Oper Aubers. Dem Dialog ist ein breiter Raum gewährt.

Personen:

Lord **Elfort**, Bar.
Graf **Juliano**, T.
Horatio von Massarena, T.
Gil Perez, Oekonom des kgl. Damenstifts, B.
Angela, M.S.
Brigitta, S.
Claudia, Julianos Wirtschafterin, A.
Ursula, Stiftsdame, S.

Handlung: in Madrid.

Erste Aufführung: 1837 in Paris.

I. Akt. Vorzimmer zu einem Ballsaale. Massarena, welcher schon länger ein tieferes Interesse für Angela gefaßt hat, ruht auf einem Diwan und fingiert, zu schlafen. Auf diese Weise belauscht er die beiden Freundinnen Angela und Brigitte und erfährt aus einem Duett derselben, daß sie nur heimlich auf den Maskenball kommen konnten, und daß die von ihm geliebte Angela seine Neigung erwidert. Er versteht es einzurichten, daß Brigitte sich bald entfernt. Nun mit Angela allein, versteht er es, sie lange zurückzuhalten, doch gelingt es ihm nicht, zu ergründen, weshalb die beiden Mädchen nur insgeheim den Maskenball besuchen durften. Nachdem sie ihm voller Verzweiflung gestanden, daß ihr längeres Verweilen sie ins Verderben stürzen könne, enteilt sie.

II. Akt. Speisezimmer in der Junggesellenwohnung des Grafen Juliano. Angela hatte sich in der Nacht auf dem Weg nach Hause verirrt und kam in das Haus Julianos. Dessen Wirtschafterin erbarmt sich ihrer, steckt sie in Bäuerinnentracht und stellt sie als ihre Nichte vor. Als solche bedient sie nun die Herren, welche sich alle in das schöne Mädchen von Arragon verlieben. Trotz der Bäuerinnentracht erkennt der hinzukommende Massarena in ihr seine Schöne vom gestrigen Abend. Nach beendetem Mahl entfernen sich die Herren und Angela zieht sich in Claudias Zimmer zurück. Jetzt kommt der Oekonom des kgl. Damenstifts, Gil Perez. In heiterer Weinlaune gedenkt er seine angebetete Claudia heimlich zu besuchen. Doch als er die Thüre zu ihrem Zimmer öffnet, erscheint ihm, o Schrecken! ein schwarzes Gespenst. Es ist aber niemand anders als die schwarz verschleierte Angela, die, seine sichtliche Furcht bemerkend, dieselbe benutzt und gebieterisch die Schlüssel des Damenstifts von ihm fordert. Die wieder auftretenden Kavaliere finden zu ihrem Bedauern die schöne Bäuerin nicht mehr und hören nun von Claudia, daß sie selbst nicht wisse, wer das Mädchen gewesen sei.

III. Akt. Sprechzimmer im Damenstift. Brigitta, in der Stiftstracht, spottet über die klösterliche, strenge Zucht; zu ihr kommt Angela, die mittelst der von Gil Perez erbeuteten Schlüssel wieder Eingang in das

Digitized by Google

Stift finden konnte. Sie erzählt ihre Abenteuer und bekennt ihre Liebe zu Massarena. Beim Herannahen der Nonnen entfernt sie sich schleunigst, um gleich darauf, selbst in der Stiftstracht, wieder zu erscheinen. Sie vernimmt, wie man den Gil Perez ob seines nächtlichen Ausbleibens anklagt. Ein Kavalier wird gemeldet, es ist Massarena, welcher die Oberin zu sprechen begehrt, weil er von ihr Dispens wegen einer ihm aufgezwungenen Heirat verlangen will. Ihm wird bedeutet, daß er warten müsse, und die Damen entfernen sich zum Gebete in die Kapelle. Durch den Chor der Nonnen hindurch dringt die Stimme Angelas, welche er sofort als solche erkennt, und er gerät außer sich. Jetzt kommt sie und er bekennt ihr seine Liebe. Erschreckt hierüber eilt sie davon, und nun droht ein förmlicher Aufstand der Nonnen, da die Stiftsdame Ursula den Unmut derselben aufs eifrigste angefacht hat; Angela aber tritt nach einiger Zeit herzu und verkündet zu allgemeinem Erstaunen, daß ein Schreiben der Königin sie von ihrem Gelübde entbinde und Ursula zur Nachfolgerin in ihrem Amte ernenne. Ausdrücklich wird aber hieran die Bedingung geknüpft, daß Angela sich vermähle, und selbstverständlich ist Massarena überglücklich, da sie bereit ist, ihm ihre Hand zu reichen.

544] Fra Diavolo oder das Gasthaus zu Terracina.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Eugen Scribe. Musik von Auber.

Fra Diavolo ist die populärste Oper Aubers und bietet ebensowohl eine fast ununterbrochene Reihenfolge amüsanter Scenen, wie auch eine Fülle pikanter, leichtgeschürzter Musikstücke.

Personen:

Fra Diavolo, unter dem Namen des Marquis von San Marco, T.

Lord Kockburn, ein reisender Engländer, Bar.

Pamela, seine Gemahlin, M.S.

Lorenzo, Offizier bei den römischen Dragonern, T.

Matteo, Gastwirt, B.

Zerline, seine Tochter, S.

Giacomo u. Beppo, Banditen, T.B.

Erste Aufführung: 28. Januar 1850 in Paris.

I. Akt. Veranda vor dem Gasthause. — Zechend sitzen die römischen Soldaten beim Gastwirt Matteo und besprechen den bevorstehenden Kampf mit einer Räuberbande. Man wundert sich über die betrübte Miene des Offiziers Lorenzo. Dieser liebt Zerline, die aber morgen den reichen Pächtersohn Francesco heiraten soll, er selber ist arm, und darum will Matteo ihm die Tochter nicht geben. Zu den Anwesenden stürzt in großer Aufregung ein englisches Ehepaar, welches von den Räubern überfallen und beraubt worden ist. Die Soldaten vermuten gleich, daß Fra Diavolo wieder der Missethäter gewesen ist und eilen zur Verfolgung desselben fort. Kaum hat Mylord in einem Duett mit Pamela dieser seinen Aerger ausgesprochen, daß ein Marquis aus Neapel ihr in so aufdringlicher Weise huldige, da erscheint der Verhaßte schon wieder stolz per Equipage. Es ist Fra Diavolo selbst, der unerkannt als Marquis von San Marco auftritt und, nachdem die Engländer sich zurückgezogen, allein mit Zerline bleibt. Diese singt die Romanze von Fra Diavolo zum heimlichen Ergötzen des Räubers. Die beiden Banditen Giacomo und Beppo kommen herbei und spionieren. Bald darauf kommen Pamela und der Lord wieder; Fra Diavolo bemerkt bald, daß das englische Ehepaar Gold und Banknoten, in seine Kleidung eingenäht, bei sich führt und wird nur durch die Rückkehr der Dragoner verhindert, sofort einiges davon zu eskamotieren. Diese, mit Lorenzo an der Spitze, haben die Räuber verfolgt und denselben die Juwelen von Mylady wieder abgenommen, wofür diese ihn mit 10000 Lire belohnen will. Da Lorenzo es verweigert, seine Pflichterfüllung mit Gold belohnen zu lassen, so schenkt die Lady das Geld der Zerline. Beide sehen nun hoffnungsvoll der Zukunft entgegen, da Goldmangel kein Hindernis mehr für ihre Verbindung ist.

II. Akt. Zerlinens Schlafzimmer, links die Fremdenzimmer, rechts ein dunkler Nebenraum. — Während Zerline den Engländern in ihr Schlafgemach leuchtet, schleicht Fra Diavolo herein, um die Lokalitäten kennen zu lernen, und giebt den Banditen das verabredete Zeichen, infolgedessen sie durchs Fenster einsteigen. Da Zerline jetzt zurückkommt, verstecken sich die drei Banditen schleunigst in den dunklen Nebenraum, und Zerline begiebt sich unter frommen Wünschen für den Liebsten zu Bett. Jetzt schleichen die drei Räuber in ihre Kammer, um von dieser aus den Weg zu dem englischen Ehepaar zu gewinnen, welches sie vollständig auszurauben gedenken. Sie hören jedoch Lorenzo mit den Dragonern zurückkehren und müssen abermals ihr Versteck aufsuchen. Zerline eilt hinaus, um Speise und Trank für die ermüdeten Dragoner zu beschaffen; von dem Lärmen aufgescheucht, kommt der Lord herbei; nun verrät ein Geräusch im Nebenraum, daß jemand dort anwesend, Lorenzo will eindringen, da tritt der Räuber-Marquis ihm entgegen, er flüstert dem Offizier zu, daß ihn ein Stelldichein mit Zerline, dem Lord aber, daß ihn ein Stelldichein mit der Lady zu solcher Stunde hergeführt habe. Somit hat Fra Diavolo die beiden Paare aufeinander gehetzt, und er hat sich aus der Schlinge gezogen.

III. Akt. Gebirgsgegend bei Terracina. Fra Diavolo, als Räuberhauptmann gekleidet, steigt von den Bergen hernieder

Digitized by Google

und steckt einen Zettel zur Verständigung mit seinen Untergebenen in einen hohlen Baumstamm. Der Zettel enthält die Weisung, das englische Ehepaar zu überfallen, sobald die zu erwartenden Landleute sämtlich zum Gottesdienst in die Kapelle getreten sind. Beim Herannahen der zum Pfingstfest geschmückten Landleute, unter welche sich auch die verkappten Banditen, Beppo und Giacomo, gemischt haben, enteilt er. Während alle beten, geht das englische Ehepaar ins Gebirge. Nach beendetem Gebet zerstreuen sich alle, nur Beppo und Giacomo bleiben und holen aus dem hohlen Baum den Zettel des Fra Diavolo hervor, dessen Inhalt sie kaum entziffern können. Lorenzo tritt auf und spricht in einer Romanze seinen Kummer über die vermeintliche Untreue Zerlinens aus. Mit den zurückkehrenden Bauern kommt auch Zerline wieder und bringt Wein; es wird tüchtig gezecht, und die beiden Banditen verraten sich in ihrer Weinlaune, indem sie Strophen aus dem Liede Zerlinens singen, welches sie, als sie sich am vorhergehenden Abende mutterseelenallein glaubte, sang. Hierauf werden beide gefangen genommen. Man findet Fra Diavolos Zettel bei ihnen, und jetzt wird die ganze Gegend auf Lorenzos Befehl planmäßig umstellt, um Fra Diavolo zu fangen. Dieser erscheint oben auf dem Felsen, und Beppo wird durch auf ihn gerichtete Flintenläufe gezwungen, dem Hauptmann zu sagen, daß er ungefährdet herabsteigen könne: aber er ist rettungslos verloren, denn die Dragoner geben Feuer, und er stürzt die Felsen herab. Mit einem Freudenchor schließt die Oper.

545] Der Vampyr.

Romantische Oper in 2 Akten von Wohlbrück. Musik von Marschner.

Nachdem Marschner bereits drei Opern mit nur mäßigem Erfolge auf die Bühne gebracht hatte, errang im Jahre 1828 der Vampyr in Leipzig einen unbestrittenen Erfolg. Mit vollem Rechte hat man den Stoff von jeher als einen zu gräßlichen bezeichnet, aber Marschner hat es verstanden, die Gestalt des Vampyr so zu zeichnen, daß der Hörer nicht allein Grauen, sondern auch Mitleid für diesen Dämon empfindet; auch hat er durch reizende humoristische Episoden dafür gesorgt, daß die grausige Stimmung zeitweise wohlthuend unterbrochen wird. Marschner war sehr stark durch Weber beeinflußt und öfters wird man — namentlich im Vampyr — an Webersche Motive erinnert; im Humoristischen aber war er seinem Vorbilde sicherlich überlegen.

Personen:

Sir Humphrey, Laird von Davenaut, B.
Malwina, seine Tochter, S.
Aubry, Verwandter des Hauses, T.
Lord Ruthwen, Bar.
Sir Berkley, B.
Janthe, seine Tochter, S.
George Dibdin, Humphreys Diener, T.
Emmy, Tochter des Gutsverwalters, S.
James Gadshill, **Tom Blunt**, **Richard Scrog**, **Robert Green**, Landleute, T. u. B.
Suse, Blunts Frau, A.

Erste Aufführung: 6. März 1828 in Leipzig.

I. Akt. Wilde Felsengegend. Geisterchor. Lord Ruthwen (der Vampyr) wird herbeigeführt und man verkündet ihm, daß er noch ein Jahr auf Erden wandeln dürfe, wenn es ihm gelingt, bis zur nächsten Mitternacht noch drei Bräute als Opfer darzubringen. Ruthwen bleibt allein. (Arie: „Ha, welche Lust".) Janthe naht, er bethört sie und sie eilen beide in eine Höhle, gerade als Berkley mit seinen Leuten kommt, um die Tochter zu suchen. Da hört er verzweifelte Hilferufe, die Diener eilen in die Höhle, schleppen Ruthwen heraus und Berkley ersticht ihn. Janthe finden sie mit gräßlichen Blutspuren tot in der Höhle. Entsetzt stürzen alle fort mit dem Aufschrei: „Ein Vampyr!" Aber Ruthwen ist noch nicht tot, er versucht sich auf die Höhe zu schleppen, um von dem Monde beschienen zu werden, denn in den bleichen Mondesstrahlen erwacht ein Vampyr zu neuem Leben, doch ist er nicht im Stande die Höhe zu erklimmen. Da kommt Aubry, dem einst der Vampyr das Leben gerettet hat, und von dem nun er Hilfe verlangt. Aubry erkennt jetzt, daß Ruthwen ein Vampyr ist, aber seinem Lebensretter darf er die Hilfe nicht versagen und so geleitet er ihn auf die Höhe, trotz dessen der Vampyr von ihm den Schwur verlangt, daß er ihn nie verrate. Die Strahlen des Mondes scheinen Ruthwen in das geisterbleiche Gesicht, er belebt sich wieder, richtet sich auf und entfernt sich langsam. Verwandlung: Saal im Schlosse Davenaut. Malwina erwartet sehnsüchtig den Geliebten. Aubry kommt und die Liebenden feiern ein seliges Wiedersehen, da Aubry nach langer Zeit aus der Ferne zurückkehrt. Doch der hinzukommende Vater stört den schönen Liebestraum, kalt versagt er seine Einwilligung zu diesem Bunde, weil er der Tochter den Grafen Marsdur zum Gemahl bestimmt hat. Die Leute aus dem Dorfe kommen, um Malwina zu ihrem Geburtstage zu beglückwünschen, und bald darauf wird auch Lord Ruthwen von Humphrey hereingeführt. Malwina erschrickt beim Anblick des unheimlichen Mannes, den der Vater ihr als Gatten bestimmt und mit wahrhaftem Grauen erkennt Aubry in ihm den Vampyr. Doch der grause Schwur bindet ihm die Zunge. Der Vater aber freut sich über die Verbindung zweier so vornehmer Geschlechter und lädt alle Anwesenden zum baldigen Hochzeitsfeste ein.

II. Akt. Platz im Dorfe, im Hintergrunde eine Brücke. Emmys Hochzeit soll gefeiert werden; sie klagt, daß der Bräu-

Digitized by Google

tigam so lange säumt. (Lied: „Dort an jenem Felsenhang".) Auf Bitten der Gäste singt sie dann noch die schauerlich-schöne Romanze: „Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann mit seelenlosem Blick." Wie sie die letzten Töne gesungen hat, steht Ruthwen neben ihr, sie entsetzt sich im ersten Augenblick, aber bald gelingt es dem Vampyr, sie mit Schmeichelworten zu bethören; inzwischen aber kommt der Bräutigam und belauscht sie. So muß Ruthwen für den Augenblick das Feld räumen. Bald darauf kommt Aubry und Ruthwen gesellt sich zu ihm. Aubry ist nahe daran, seinen Schwur zu brechen, um das Leben der Geliebten zu retten, aber Ruthwens grausige Schilderung seines fluchbeladenen Daseins, dem auch Aubry verfallen würde, wenn er seinen Eid nicht hielte, bewirkt, daß dieser jenen Entschluß aufgiebt. (Arie des Aubry: „Wie ein schöner Frühlingsmorgen".) Die Landleute kommen wieder, tanzen, singen und trinken, und in diesem Treiben gelingt es Ruthwen, sich Emmy zu nähern und sie davon zu führen. Die Bauern singen das berühmt gewordene: „Im Herbst, da muß man trinken", Suse, der alte Hausdrachen des guten Blunt, kommt dazu und zetert mit unglaublicher Zungenfertigkeit dazwischen, bis die fürchterliche Kunde kommt, daß man Emmy entseelt und mit Blut überströmt gefunden habe, ganz wie die unglückliche Janthe. Der Vampyr hat sein zweites Opfer gefunden. Verwandlung: Saal im Schlosse Davenant. Malwina soll mit Lord Ruthwen vermählt werden, trotz des Flehens der Malwina und ihres geliebten Aubry bleibt Davenant unerbittlich; Ruthwen erscheint und drängt zum Kirchgang, denn seine Frist ist nahezu abgelaufen, und wenn er nicht zu rechter Zeit das dritte Opfer bringt, so ist er der Hölle verfallen. Aubry weiß die heilige Handlung zu verzögern, die Frist läuft ab, Ruthwens Kräfte schwinden und nun verkündet Aubry laut, daß jenes Scheusal ein Vampyr. Mit Grausen erkennt Davenaut, welches Schicksal er seiner Tochter zu bereiten im Begriffe stand, sieht um ihre Verzeihung und vereint dann die Liebenden.

546] Der Templer und die Jüdin.

Große romantische Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scotts Roman „Ivanhoe" von Wohlbrück. Musik von Marschner.

Diese Oper leidet unter dem sehr unklar angelegten Textbuche; wer nicht Walter Scotts Roman kennt, wird kaum den Faden der Handlung erkennen können. Die Musik aber ist von großer Frische und in den tragischen Momenten oft wahrhaft ergreifend, während die heiteren Episoden wiederum von gesundem Humor übersprudeln.

Personen:

Cedric von Rotherwood, Ritter vom sächsischen Adel, B.
Wilfried von Ivanhoe, sein verstoßener Sohn, T.
Rowena, seine Mündel, S.
Lucas de Beaumannois, Großmeister des Templerordens, B.
Albert Malvoisin, T.
Brian de Bois Guilbert, Templer, Bar.
Maurice de Bracy, T.
Der schwarze Ritter, B.
Wamba, der Narr, T.
Locksly, Hauptmann der Geächteten, T.
Bruder **Tuck**, Einsiedler, B.
Isaak von York, ein Jude,
Rebecca, seine Tochter, S.

Handlung: Grafschaft York 1194.

Erste Aufführung: Dezemb. 1829 in Leipzig.

I. Akt. Wildromantische Gegend. Bracy mit seinen Gefährten liegt im Hinterhalt, um der Lady Rowena aufzulauern, gleich darauf kommen Guilbert und Genossen, ebenfalls verlarvt, um der Jüdin Rebecca aufzulauern. Nachdem sie fast hart aneinander geraten wären, da jeder Trupp in dem andern einen Feind vermutete, verbinden sie sich, um mit verdoppelter Stärke ihre Pläne um so leichter ausführen zu können. Cedric kommt vom Turnier, wo er Zeuge gewesen, daß Ivanhoe, der Sohn, den er verstoßen, der Sieger über alle Ritter gewesen. Doch Ivanhoe war auch durch Blutverlust zum Tode erschöpft niedergesunken, und Cedric hatte ihn unter der Obhut fremder Leute gelassen; darob macht Rowena dem Vater bittere Vorwürfe. Sie liebt Ivanhoe, aber Cedric will sie mit Lord Athelstane vermählen, weil dieser, da Richard Löwenherz in fernen Landen weilt, Anwartschaft auf den Thron hat. Rowena aber weist dies mit Entschiedenheit zurück. Da erscheinen Isaak und seine Tochter Rebecca und bitten flehentlich, sich dem Gefolge Cedrics anschließen zu dürfen, da sie einen Verwundeten geleiten, der, wie Rebecca der Rowena zuflüstert, niemand anderes ist als Ivanhoe. Die Bitte wird gewährt und alle ziehen ab. Verwandlung: Das Innere einer Einsiedlerhütte. Bruder Tuck wird durch heftiges Pochen an der Thür gestört, und nachdem er sie geöffnet, tritt der schwarze Ritter herein und bittet um Obdach und Speise und Trank. Nachdem jener ihm trockene Bohnen und Wasser, als seine eigene einzige Nahrung, vorgesetzt hat, die der Ritter aber allzu frugal befindet, entdeckt er merkwürdigerweise noch eine Flasche edlen Weines und viel anderes Gutes, so daß beide sich's wohl sein lassen. Aber wieder klopft es und ein Haufen Verbannter, unter ihnen Locksly, dringen ein. Sie teilen hastig mit, daß Cedric mit den Seinen von Wegelagerern überfallen und aufs Schloß des Ritters Bracy gebracht worden seien. Die Gefangenen zu befreien bitten sie alle um Hilfe, und alle erklären sich bereit. Sie eilen fort. Verwandlung: Gemach im

Digitized by Google

Schlosse Bracy. Bracy tritt zu Cedric und Rowena herein und macht der letzteren seine Liebesanträge, die aber von Rowena kalt abgewiesen werden. Verwandlung: Rebeccas Gemach. Der Templer Guilbert bringt in Rebeccas Gemach und bittet um Liebe, aber Rebecca weist ihn zurück, und wie er sie in seine Arme reißen will, stürzt sie zum Altan und ruft: „Ein Sprung, und ich bin frei!" Der Templer läßt ab von ihr. Jetzt ertönt hinter der Scene der Schlachtgesang der Sachsen, auf der Bühne der Schlachtgesang der Normannen und diese ziehen, mit Guilbert an der Spitze, ab. Ivanhoe, der jetzt erscheint, will — obgleich noch krank und elend — am Kampfe teilnehmen, aber Rebecca sieht ihn an, sich zu schonen. In dem folgenden Duett giebt sich Rebecca als Jüdin zu erkennen, das hindert aber Ivanhoe nicht, ihr in innigster Dankbarkeit ergeben zu bleiben. Verwandlung: Hof des brennenden Schlosses. Die Sachsen haben gesiegt, Guilbert ergreift Rebecca und trägt sie fort.

II. Akt. Lichtung im Walde. Dank der Tapferkeit des Locksly und seiner Gefährten ist Cedric mit seinem Gefolge gerettet, und trennt sich jetzt von seinen Rettern. Der schwarze Ritter bleibt bei den Geächteten; da kommt der Bruder Tuck und treibt den Juden Isaak von York vor sich her; sofort verwendet sich der Ritter für diesen und erwirkt, daß er nach dem Präceptorium der Templer geleitet werde, wo er sicherlich seine Tochter finden werde, denn er habe gehört, daß sie auf der Flucht mit Guilbert gesehen worden sei. Ivanhoe, der inzwischen genesen, tritt jetzt herzu und verkündet, daß das Heer angekommen und begrüßt den schwarzen Ritter als — König Richard Löwenherz! Die Geächteten flehen ihn um Gnade an, die schrankenlos gewährt wird. Verwandlung: Zimmer im Präceptorium der Templer. Der Jude hat Guilbert beim Großmeister der Templer angeklagt und dieser will strenges Gericht über ihn halten, aber Malvoisin, ein Freund Guilberts, beschuldigt Rebecca der Zauberei und weiß den Großmeister von der Schuldlosigkeit Guilberts so vollständig zu überzeugen, daß jener beschließt, die Jüdin wegen Zauberei vors Gericht zu stellen. Nachdem alle sich entfernt haben, tritt Guilbert auf. (Rec. und Arie: „Das thatst du mit heil'gem Feuer".) Er ist ratlos, was er beginnen soll, um das Schicksal der von ihm glühend geliebten Rebecca abzuwenden. Verwandlung: Turnierplatz. Eine Menge Volks hat sich versammelt und begrüßt den Großmeister, welcher die Jüdin vorführen läßt. Es wird Gericht gehalten; Guilbert weiß ihr ein Papier zuzustecken, durch das er ihr den Rat giebt, einen Kämpfer im Gottesgericht zu verlangen. Er selbst will ihr Kämpfer sein, aber sein Plan wird furchtbar gekreuzt, weil sein eigener Orden ihn zum Kämpfer bestellt. Wenn nun vor nächstem Sonnenuntergang kein Kämpfer für Rebecca sich freiwillig stellt, soll Rebecca auf dem Holzstoß sterben.

III. Akt. Vorhalle in Cedrics Schloß. König Richard und zahlreiche Ritter. Ivanhoe singt das berühmte „Wer ist der Ritter hochgeehrt?" Nachdem der König dem Cedric dessen einst verstoßenen Sohn Ivanhoe wieder zugeführt hat, nimmt jener ihn nicht nur freudig wieder auf, sondern führt ihm auch Rowena in die Arme. Alle gehen, nur der Narr bleibt zurück und singt sein köstliches Lied: „Es ist doch gar köstlich, ein König zu sein!" Zu ihm eilt Isaak, welcher den Ivanhoe sucht; der Narr ist bereit, ihn zur Stelle zu schaffen, und nun beschwört der Jude den Ritter, seine Tochter vor dem fürchterlichen Tode zu retten. Ohne Besinnen erklärt sich dieser dazu bereit. Verwandlung: Kerker. Rebecca ist im Gebet versunken, da kommt Guilbert, der sich den Eingang zum Kerker zu verschaffen gewußt hat und beschwört sie, mit ihm zu fliehen. Rebecca aber weist ihn standhaft zurück. Verwandlung: Turnierplatz, im Hintergrunde der Scheiterhaufen. Aufzug der Templer. Guilbert ist als Kämpfer für den Orden zur Stelle. Als nach etlichen Trompetenstößen kein Kämpfer für Rebecca sich stellt, befiehlt der Großmeister, daß das Urteil vollzogen werde. Da eilt noch im letzten Augenblicke Ivanhoe herbei und streckt im Kampfe den Guilbert nieder. Nun naht auch der König und erteilt den Templern einen strengen Verweis, weil sie sich ohne jedes Recht zum Richter aufgeworfen: „Ich bin hier König, ich allein, und strenger Feind will ich der Willkür sein."

547] **Hans Heiling.**

Romantische Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel. Text von Eduard Devrient.

Musik von Marschner.

Hans Heiling ist unbedingt Marschners Meisterwerk. In keiner anderen erscheint er so formvollendet und in keiner anderen hat er sich von dem Einflusse Webers so frei gemacht.

Personen:

Die Königin der Erdgeister, S.
Hans Heiling, ihr Sohn, Bar.
Anna, seine Braut, S.
Gertrud, ihre Mutter, A.
Konrad, burggräflicher Leibschütz, T.
Stephan, Schmied, B.
Niklas, Schneider, T.

Handlung: in einem Dorfe des sächsischen Erzgebirges. 14. Jahrhundert.

Erste Aufführung: 24. Mai 1833 in Berlin.

Vorspiel. Unterirdische Höhle. Heiling, die Königin und Chor der Erdgeister. Heiling hat eine leidenschaftliche Liebe zu Anna, einem schlichten Dorfmädchen, gefaßt und trotz des Flehens der Mutter, trotz der Drohungen der Erdgeister, legt er, der bisher der Fürst der Erdgeister

Digitized by Google

war, Krone und Scepter nieder, um auf Erden vereint mit Anna leben zu können. Die Mutter will nicht ruhen, bis sie den Sohn wieder zurückgewonnen, giebt ihm aber dennoch den Brautschmuck für Anna, dagegen muß Heiling, um sich die geisterbindende Kraft zu wahren, das magische Buch mit sich nehmen. Er geht. Wird er einst wiederkehren?

„Wenn mein Kranz erbleicht,
Wenn das Herz mir bricht,
Dann vielleicht —
Das, Mutter, wünsche nicht."

Das sind seine Abschiedsworte.

I. Akt. Heilings Zimmer. Aus einem unterirdischen Gange kommt er hervor. Das Zauberbuch legt er auf ein Pult und schlägt es zu. Anna und ihre Mutter treten ein. Er geht, um ihr das Brautgeschenk zu holen, das er von seiner Mutter für sie empfangen. Während dessen tritt Anna an das Zauberbuch heran, die Blätter desselben wenden sich von selber um, und sie erblickt mit Entsetzen alle die schrecklichen Zauberzeichen. Heiling zürnt heftig über Annas Neugier und Fürwitz, aber Anna beschwichtigt ihn mit Liebkosen, und als sie ihn schließlich gar anfleht, das entsetzliche Buch zu vernichten, wirft er's, wenn auch mit Bangen und Zaudern, doch endlich ins Feuer. In dem Augenblick ertönt ein dumpfer Donner. Nun hat er alle seine Macht geopfert; sein ganzes Glück liegt jetzt einzig in Annas Händen, er legt ihr die goldene Kette um, die er ihr mitgebracht und Anna will mit dem herrlichen Schmuck auf dem Festplatz prunken, aber der finstere, eifersüchtige Heiling will nichts davon wissen; doch auch jetzt weiß sie ihn zu besiegen, so daß er endlich verspricht, mit ihr zu gehen. Verwandlung. Platz im Dorfe, im Hintergrunde eine Tanzbühne. Lustiges Volkstreiben, der Jäger Konrad kommt und singt das Lied: „Ein sprödes, allerliebstes Kind". Die Musikanten spielen zum Tanz auf und jetzt kommt Heiling mit Anna, die gerne tanzen möchte; Heiling verwehrt es ihr aber heftig und als Konrad seine Bitten mit denen Annas vereint, kommt es zu einem ernsten Auftritt zwischen beiden Männern, den Anna jedoch nicht zum Ausbruch kommen läßt, denn sie weiß Heiling stets durch heitere Liebenswürdigkeit zu beschwichtigen. Als sie nun aber mit Konrad zum Tanze eilt, steigen in Heiling die heftigsten Zweifel darüber auf, ob sie ihn wirklich liebt. Von Schmerz und Zorn erfüllt eilt er davon.

II. Akt. Dichter Wald. Anna, die sich im Walde verirrt hat, giebt ihren Gefühlen Ausdruck in der Arie: „Einst war so tiefer Friede mir im Herzen". Sie schwankt zwischen Konrad, den sie liebt, und Heiling, den sie jetzt fürchtet und dem sie doch Treue gelobt. Die Erdgeister mit ihrer Königin erscheinen ihr und fordern Heiling von Anna zurück, die jetzt erst erfährt, daß sie sich dem Geisterfürsten der Berge verlobt hat. Anna sinkt ohnmächtig nieder, während die Königin und die Erdgeister sie drohend verlassen. In diesem Zustande findet Konrad sie, Anna erwacht und nun finden sich ihre Herzen ganz. Verwandlung. Gertruds Zimmer. Gertrud allein, harrt mit Bangen auf Anna, welche jetzt von Konrad hereingeführt wird. (Konrads Arie: „Gönne mir ein Wort der Liebe".) Heiling ist inzwischen ins Zimmer getreten und macht Anna Vorwürfe wegen ihres Ungehorsams, wird aber wieder von seiner Liebe zu ihr hingerissen und überreicht ihr wieder kostbaren Schmuck, von dem die Mutter Gertruds vollständig geblendet wird, während Anna denselben abweist und Konrad sogar um Hilfe wider Heiling anfleht. („Wenn du mich liebst, so schütze mich vor ihm! Er ist ein Erdgeist!") Vom Zorn übermannt stößt Heiling den Jäger Konrad mit dem Dolche nieder und eilt mit Hohnlachen davon. Anna sinkt neben dem Freunde nieder.

III. Akt. Felsenschlucht. Heiling hatte gesprochen: „Wenn mein Kranz erbleicht, wenn das Herz mir bricht, dann vielleicht kehr' ich zurück, das, Mutter, wünsche nicht!" Der Augenblick ist jetzt gekommen. Heiling beschwört die Erdgeister, aber sie versagen ihm den Gehorsam. Höhnisch erzählen sie ihm, daß Konrad wieder gesundet ist und eben jetzt seine Hochzeit mit Anna feiert. Er fordert nun die unterirdischen Scharen auf, ihn zu rächen, aber auch das versagen sie ihm; er bricht zusammen und stöhnt: „Alles verloren!" Jetzt ist seine Sühne vollständig und die Geister erkennen ihn nunmehr wieder als ihren Herrscher an. Verwandlung. Im Dorfe bei der Kirche. Bauernhochzeitsmarsch, man geleitet Anna und Konrad in die Kirche, man kehrt zurück, nach altem Brauche werden Anna die Augen verbunden und sie muß nun nach ihrem jungen Gatten suchen. Sie ergreift Heiling, der inzwischen herbeigekommen ist und ihr mit furchtbarer Rache droht, sie bittet um Gnade, Konrad hat den Hirschfänger aus der Scheide gerissen, aber die Klinge splittert wie Glas, als er sie gegen Heiling geschwungen und alles scheint verloren, da spaltet sich der Berg im Hintergrunde und die Königin der Erdgeister erscheint, mahnt den Sohn, von der Rache abzulassen und Heiling gehorcht ihr. Er verschwindet mit der Mutter. Jubelnder Schlußchor.

548] **Norma.**

Tragische Oper in 2 Akten. Text von F. Romani. Musik von Bellini.

Vermöge der, sowohl nach dramatischer wie auch gesanglicher Hinsicht, äußerst dankbaren Partie der Norma hat sich diese Oper bis auf den heutigen Tag erhalten, und wenngleich die spezifisch italienische Melodik — wie sie zu jener Zeit herrschte — häufig

Digitized by Google

Giacomo Meyerbeer

Giacomo Meyerbeer,

geb. 5. September 1791 in Berlin,
geſt. 2. Mai 1864 in Paris.

Digitized by Google

Heinrich Marschner

Heinrich August Marschner,

geb. 16. August 1795 in Zittau,
gest. 14. Dez. 1861 in Hannover.

Digitized by Google

der dramatischen Wahrheit geradezu ins Gesicht schlägt (mindestens für unser deutsches Empfinden), so darf man doch nicht verkennen, daß Bellini hie und da auch wahrhaft erschütternde Momente bringt, und daß seine Melodien häufig von großem sinnlichen Reiz sind.

Personen:

Sever (Pollius), römischer Prokonsul in Gallien, T.
Flavius, sein Vertrauter, T.
Oroviſt, Haupt der Druiden, B.
Norma, deſſ. Tochter, Oberprieſterin, S.
Clotilde, Normas Freundin, S.
Adalgiſa, Prieſterin bei der Irminſäule, S.

Handlung: Im heiligen Hain und im Irmintempel in Gallien. Vorzeit.

Erſte Aufführung: 26. Dez. 1831 in Mailand.

I. Akt. Hain mit dem Opferaltar und der heiligen Eiche. Oroviſt erfleht mit den Druiden den Untergang der Römer. Nach vollbrachtem Gebet entfernen ſich alle. Sever und Flavius treten auf. Erſterer bekennt dem Freunde, daß ſein Herz ſich von ſeiner Frau, Norma, der Mutter ſeiner beiden Knaben, abgewendet habe und daß ihn nunmehr heiße Leidenſchaft für Adalgiſa erfülle, daß ein entſetzlicher Traum ihm aber geweisſagt habe, daß dieſe Liebe ihn ins Verderben ſtürzen werde und zwar durch Norma ſelbſt. Beim Ertönen des heiligen Erzes, welches das Herannahen der verſchworenen Druiden meldet, ziehen ſie ſich zurück. Inmitten der Prieſter und Prieſterinnen verkündet Norma am Altare den Untergang Roms, nicht Gallien, nein, die eigene Schwäche vernichte es. In der berühmten Arie „Casta diva“ erfleht ſie die Rückkunft des treuloſen Gatten. Nachdem alle den heiligen Hain verlaſſen haben, tritt Adalgiſa auf. Seitdem die Liebe zu Sever ſie ergriffen, herrſcht Zwieſpalt in ihrer Bruſt und in heißem Gebet ſinkt ſie vor der Irminſäule nieder. Hier wird ſie von Sever überraſcht, dem ſie nach leidenſchaftlichem Drängen ewige Liebe ſchwört. Verwandlung: Normas Behauſung. Clotilde bringt der Freundin, Norma, ihre beiden kleinen Söhne, doch kann dieſe deren Anblick im Gedanken an die Untreue ihres Gatten nicht ertragen. Bei herannahenden Schritten entfernt ſich Clotilde mit den Knaben. Um der Oberprieſterin ihre ſchwere Sünde zu bekennen, tritt Adalgiſa bei Norma ein. Schon will dieſe ihr in Erinnerung des eigenen Schickſals mitleiderfüllt verzeihen, da kommt Sever, und Norma erfährt, daß die frevelnde Leidenſchaft dieſem gilt. Da Sever der Verzweiflung Normas trotzigen Widerſtand entgegenſetzt, will ſelbſt Adalgiſa ihn auf immer verlaſſen. Da ertönt das heilige Erz und ruft Norma an den Altar. Der Vorhang fällt.

II. Akt. Normas Behauſung. Norma will ihre ſchlafenden Knaben morden, doch Grauen erfaßt ſie, ſie ſchreit nach Clotilde und läßt die Knaben eilig von ihr fortbringen; dagegen läßt ſie Adalgiſa rufen und gebietet ihr, die Knaben in das römiſche Lager zu Sever zu bringen, ihm Gattin zu werden und bei den Knaben Mutterſtelle zu vertreten. Adalgiſa aber will auf Sever verzichten und den Treuloſen in der Gattin Arme zurückführen. Verwandlung: Waldige Gegend. Galliſche Krieger — unter der Anführung Oroviſts — verharren thatenlos im Walde, da die Götter noch immer nicht den Kampf mit den Römern gebieten. Nachdem ſich alle entfernt, erſcheint Norma, voll Hoffnung an die reuige Wiederkehr des Gatten glaubend. Doch von der herbeieilenden Clotilde muß ſie erfahren, daß die Bitten Adalgiſas nichts vermocht haben. Sever hat der erzürnt zum heiligen Dienſt Zurückkehrenden geſchworen, daß er nicht davor zurückſchrecke, ſie ſich vom Altare zu rauben. Von neuem entflammt darauf Normas Zorn und ſie iſt es, welche die Gallier zum Kampf gegen die Römer ruft. Mitten im Schlachtgetümmel bringt Clotilde die Kunde, daß ein Römer, der gewaltſam in den Tempel der Prieſterin gedrungen, dort gefangen genommen worden ſei. Es iſt kein anderer als Sever, dem hierfür die Todesſtrafe droht. Die Oberprieſterin begehrt den Sünder allein zu vernehmen. In dem darauffolgenden Duett offenbart ſie ihm ihre grauſamen Pläne. Nicht nur er ſei dem Tode preisgegeben, nein, auch ſeine Kinder und die gefallene Prieſterin, die auf dem brennenden Scheiterhaufen enden ſoll. Vergebens fleht Sever um Gnade für Adalgiſa. Den Druiden gebietet Norma, pünktlich ihre Befehle auszuführen, ſie ſollen den Römer und eine ſündige Prieſterin und Vaterlandsverräterin richten. Als ſolche bezeichnet ſie im letzten Augenblicke ſich ſelbſt. Vergeblich begehrt die aufgeregte Menge, daß ſie ihr Wort zurücknehme. Doch ihr Entſchluß iſt gefaßt; vereint mit dem Gatten will ſie zu Grunde gehen, auf dem Todeswege ſeine Achtung, ſeine Liebe erringen. Ihrem Vater geſteht ſie erſt jetzt, daß ſie auch Mutter ſei und legt ihm ihre Sorge für die Kinder ans Herz. Oroviſt, von Schmerz überwältigt, vergiebt ſeiner Tochter, welcher der Gatte reuevoll zu Füßen ſinkt. Vereint beſteigen beide den Scheiterhaufen.

549] Robert der Teufel.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe und Delavigne. Muſik von Meyerbeer.

Meyerbeer hatte ſchon etwa zehn Opern, vorzugsweiſe in dem italieniſchen Stil und Geſchmack geſchrieben, der zu Roſſinis Zeiten herrſchte, als er im Jahre 1831 mit ſeinem Robert den Stil der großen Oper begründete. Der Erfolg war ein ſehr großer, doch hat dieſe Oper ſich — und das mit Recht — nicht ſo in der Gunſt, namentlich des deutſchen Volkes, erhalten, wie namentlich deſſelben Meiſters Hugenotten. Vorzugsweiſe mag hieran das wunderlich ver-

Digitized by Google

zwickte, von Widersprüchen wimmelnde Textbuch die Schuld tragen.

Personen:

Robert, Herzog der Normandie, T.
Bertram, sein Freund, B.
Raimbaut, ein junger Landmann, T.
Alberti, ein Ritter, Bar.
Isabella, Prinzessin von Sizilien, S.
Alice, ein Landmädchen, S.

Handlung: Palermo, 13. Jahrhundert.
Erste Aufführung: 22. November 1831 in Paris.

I. Akt. Ein Zeltlager mit Aussicht auf Palermo. Die Ritter, welche den anwesenden Robert nicht kennen, staunen über dessen glänzendes Gefolge. Sie vermuten, daß er sowohl wie Bertram an dem bevorstehenden Turnier teilnehmen wollen. Raimbaut als Pilger verkleidet, singt auf Bitten der Ritter eine Romanze von Robert, dem Sohne des Teufels, in welcher dieser in den schwärzesten Farben geschildert wird. Robert, der sich jetzt zu erkennen giebt, gerät in Wut und befiehlt, daß Raimbaut aufgeknüpft werden solle. Raimbaut erzählt nun, daß er mit seiner Braut Alice hergekommen sei, welche sich einer heiligen Pflicht zu entledigen habe, indem sie, die Milchschwester Roberts, ihrer sterbenden Mutter gelobt habe, demselben einen Brief zu überbringen. Darüber vergißt Robert seinen Zorn und Raimbaut ist gerettet. Der Alice gesteht Robert nun, daß er die Prinzessin Isabella liebe, aus deren Nähe er aber verbannt sei. Alice erklärt sich bereit, Robert als Botin zu dienen und ihr einen Brief zu bringen. Sie entfernt sich und erblickt im Abgehen das dämonische Antlitz des Bertram, dem es nicht entgeht, welch einen Abscheu er ihr einflößt. Nun fordert Bertram den Robert zum Spiele auf, sie würfeln, und letzterer verspielt sein ganzes Hab und Gut, so daß er nunmehr vollkommen in den Händen des Bertram ist.

II. Akt. Saal im Palast. Die Prinzeß soll gezwungen werden, sich dem Prinzen von Granada zu vermählen, worüber sie in Klagen ausbricht, obgleich sie sich überzeugt hält, daß Robert, den sie liebt, ihr untreu geworden sei. Da bringt Alice ihr den Brief von Robert und bald darauf erscheint er selber, den sie stürmisch begrüßt, und — da er zu einem Turniere zieht — mit herrlichen Waffen ausrüstet, denn er soll und muß siegen. Er geht, aber sein böser Geist Bertram weiß ihn durch allerlei Spuk in einen Wald zu locken, so daß Robert beim Turnier nicht erscheinen kann und somit wieder den Schein des Treubruchs auf sich lädt.

III. Akt. Wilde Felsgegend. Raimbaut wartet hier auf Alice, Bertram gesellt sich zu ihm und verheißt ihm Gold in Hülle und Fülle, wenn er sich ihm ergebe. Raimbaut läßt sich verlocken und Bertram, in dem wir wohl schon früher den eigentlichen Dämon erkannt haben, frohlockt. Raimbaut ist inzwischen gegangen und Bertram horcht auf den Jubelchor der Dämonen, welcher aus der Tiefe herauf tönt. Nachdem er geschworen, daß er seinen Sohn Robert ganz für sich gewinnen müsse, steigt er in eine finstere Schlucht hinab. Jetzt kommt Alice und sucht vergebens nach Raimbaut, da hört sie den unheimlichen Gesang der Dämonen und schaut in die Schlucht hinab, wo sie Bertram erblickt. Dieser dringt heftig in sie, um von ihr zu erfahren, was sie gehört, aber sie verrät nichts. Dagegen macht Bertram sie zur Mitwisserin seiner Absicht, den Robert noch am selbigen Tage unlösbar an sich zu binden, koste es was es wolle, weil er selbst im anderen Falle verloren sei; sie aber und alle ihre Angehörigen müßten sterben, wenn sie nicht unverbrüchliches Schweigen gelobe. Nun kommt Robert, und Alice (eingedenk der furchtbaren Drohung Bertrams) eilt davon, ohne Robert gewarnt zu haben. Bertram gelingt es, ihn vollständig in seine Gewalt zu bekommen und verlangt endlich von ihm sogar, daß er einen geweihten Zweig vom Grabmal der heiligen Rosalie breche. Verwandlung. Kreuzgang in einem Kloster mit zahlreichen Grabmalen. Bertram beschwört die Geister der in sündiger Lust verstorbenen Nonnen, und verlangt von ihnen, daß sie Robert mit allen Verführungskünsten dazu bringen, daß er den geweihten Zweig breche. Sie verschwinden rasch, als Robert erscheint; da er nun aber selber vor dem ihm aufgedrungenen Frevel zurückschaudert, tauchen die Schatten der Nonnen auf, die grauen Hüllen fallen, die herrlichsten Weiber umkreisen ihn in den üppigsten Verschlingungen und Robert bricht den Zweig. Mit dem Schlusse des Balletts sinken die Nonnen wieder in ihre Gräber zurück.

IV. Akt. Saal in Isabellens Palast. Ritter und Edelfrauen, welche sich um Isabella versammelt hatten, wollen sie wieder verlassen, als Robert mit dem heiligen Zweige erscheint, der alle in tiefen Schlaf versenkt. Er erweckt Isabella, die nun in der berühmt gewordenen „Gnaden-Arie" den Himmel um Gnade für sich und für ihn anfleht. Robert aber soll fliehen, weil er verfehmt ist, infolge seines Fortbleibens von dem Turnier, er weigert sich und bleibt knieend vor Isabella liegen, als die nunmehr wieder erwachten Ritter ihn bedrohen. Aber Bertram erscheint, und während alle vor ihm zurückbeben, rettet er Robert vor seinen Feinden.

V. Akt. Kathedrale in Palermo. Im Kampfe mit seinen Verfolgern wäre Robert fast unterlegen, da ist es ihm gelungen rechtzeitig in dem Gotteshause ein Asyl zu finden. Bertram, den er auch ins Gotteshaus geführt, schaudert vor dem heiligen Orte und er beschwört Robert, allem

Digitized by Google

übrigen in der Welt zu entsagen und sich ganz ihm zu überlassen, weil er — sein Vater sei! Robert ist schon bereit, den schriftlichen Vertrag zu unterzeichnen, da erklingen vom Chor des Domes fromme Gesänge, Robert wird wankend gemacht. Bertram, dessen Frist abzulaufen droht, macht erneute Anstrengungen, um Robert für sich ewig zu gewinnen, aber Alice kommt und verkündet, daß der Prinz von Granada die Schwelle des Domes zur Trauung mit der Prinzeß nicht habe überschreiten können, und daß diese nun am Altar des geliebten Robert harre. Endlich bewirkt noch der Brief, den Alice von der verstorbenen Mutter Roberts bringt und in dem sie ihren Sohn vor dem falschen Freunde warnt, daß Robert sich von Bertram abwendet. Da kündet die Glocke Mitternacht und damit ist die Frist für Bertram abgelaufen. Zum Schluß sieht man Isabella mit Robert, Alice mit Raimbaut vereint am Altare.

550] **Die Hugenotten.**

Große Oper in 5 Akten. Text von Scribe. Musik von Meyerbeer.

Mit den Hugenotten hat Meyerbeer den Kulminationspunkt seines Schaffens erreicht. Der vierte Akt ist nicht allein relativ, sondern unbedingt eine großartige musikalisch-dramatische Leistung, die noch auf längere Zeit hinaus stets eine große Wirkung auf jeden unbefangenen Hörerkreis ausüben wird. Der 5. Akt, der noch gar manche musikalische Schönheiten enthält, wird meistens derart zusammengestrichen, daß er in wenigen Minuten beendet ist.

Personen:

Margarete von Valois, S.
Graf von St. Bris, katholischer Edelmann, Gouverneur des Louvre, B.
Valentine, seine Tochter, S.
Raoul de Nangis, protestantischer Edelmann, T.
Marcel, sein Diener, B.
Urbain, Page, S.
Katholische Edelleute:
Graf von Nevers, Bar.
Cosse, Tavannes, Thoret, Retz, Méru, Maurevert.
Bois Rosé, protestantischer Soldat, T.

Handlung: in der Tourraine und in Paris, August 1572.

Erste Aufführung: 21. Februar 1836 in Paris.

I. Akt. Saal im Schlosse des Grafen Nevers. Nevers wartet mit seinen Gästen auf den noch fehlenden Raoul. Er läßt nicht lange auf sich warten (dessen Arie: „An diesem Ort mich hier zu finden") und man setzt sich zum Mahle. Im Uebermut macht man den Vorschlag, daß ein jeder den Namen seines Liebchens nennen solle. Raoul soll beginnen. Er berichtet von einer unbekannten Schönen, die er einst vor zudringlichen Studenten beschützt, wobei sie ihm zu erkennen gab, wie sehr ihr der mutige Retter gefallen. Am Schlusse dieser Erzählung (Romanze: „Ihr Wangenpaar") tritt Raouls Diener Marcel ein. Er will seinen Herrn inmitten der Katholiken zur Vorsicht mahnen und stimmt sogar zu aller Verwunderung „Ein' feste Burg ist unser Gott" an. Dem Nevers wird eine Dame gemeldet und er entfernt sich. Durch ein Fenster beobachten die Freunde das interessante tête-à-tête. Auch Raoul tritt hinzu und zu seinem Schrecken erkennt er in der Fremden seine schöne Unbekannte, für die er nun, da er ihren Wankelmut zu erkennen glaubt, nichts als Verachtung übrig hat. Die Gäste Nevers ziehen sich jetzt insgesamt zurück. Nevers ist allein und durch einen kurzen Monolog erfahren wir, daß er nicht nur auf das Verlangen der Königin, sondern auch auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Braut von einer Heirat mit ihr absehe. Nachdem die Freunde sich wieder um ihn geschart, tritt ein Page mit einem Briefe für Raoul ein. Das Billet ruft ihn zu einem Rendezvous, zu dem er, mit verbundenen Augen, in einem Wagen abgeholt werden soll. Raoul entschließt sich, der Einladung zu folgen.

II. Akt. In ihren Gärten zu Chenonceaux empfängt die Königin Valentinen, welche ihr berichtet, daß Graf Nevers sie freigegeben habe und daß ihre Verlobung aufgehoben sei. Der Königin ist diese Nachricht sehr willkommen, denn sie hat Valentinen einen anderen Gatten bestimmt. Es ist Raoul, den man soeben, mit verbundenen Augen, hereinführt. Alle entfernen sich, weil die Königin ihn allein sprechen will. Als Raoul aber nach wenigen Augenblicken erkennt, wem er gegenübersteht, kniet er vor der Königin nieder, die ihm voller Huld verkündet, daß sie die Hand der Tochter des katholischen Edelmannes St. Bris für ihn bestimmt habe, auf daß katholisches Blut sich mit protestantischem verbinde. Die wieder eintretenden Edeln beschwört sie überdies, sich ferner nicht mehr zu befehden. (Ensemble: „Süße Eintracht schirm' uns wieder"), doch als Raoul in der eintretenden Valentine seine unbekannte Schöne erkennt, weist er deren Hand zurück, denn er hält sie ja für treulos, weiß er doch nicht, daß sie nur aus Liebe zu ihm ihr vom Vater beschlossenes Bündnis mit dem Grafen Nevers gelöst hat. Als darauf hin alle Ritter voll Entrüstung auf ihn eindringen, gewährt allein die Königin ihm Schutz.

III. Akt. Platz in Paris. Im Hintergrunde eine Kapelle, zu den Seiten Wirtshäuser. Volksscenen. Nevers und seine Freunde treten aus der Kapelle, woselbst Valentine nun doch mit ihm getraut worden. Raoul schickt St. Bris, der noch immer nicht die Schmach, welche dieser ihm angethan, verwinden kann, durch Marcel eine Herausforderung. Maurevert soll für

Digitized by Google

St. Bris eintreten, da dieser sowohl als Nevers am Hochzeitstage Valentinens geschont werden soll. Ein Wächter befiehlt allen nach Hause zu gehen, weil Feierabend angebrochen. Valentine, welche jetzt, dicht verschleiert, aus der Kapelle tritt, hat alles mit angehört und will den Geliebten retten. Marcel, der in gleicher Absicht kommt, muß ihr geloben, daß er Raoul nur mit zahlreichen, ihm treuen Begleitern auf dem Kampfplatz erscheinen läßt. Valentine tritt wieder in die Kapelle ein. Jetzt treten die Gegner auf, doch wie der Kampf beginnt, dringen aus den Wirtshäusern ganze Rotten Bewaffneter auf und es beginnt schon ein allgemeiner Kampf, als die Königin dazu kommt. Marcel klagt ihr, daß man seinem Herrn nach dem Leben trachte und Valentine mischt sich in diese Klagen. Nun wird Raoul inne, wie sehr er die jetzige Gattin Nevers verkannt habe, und als dieser selbst jetzt kommt, um sie davon zu führen, weiden sich St. Bris und seine Freunde an Raouls Schmerz. Die Königin gebietet noch einmal Frieden und der Hochzeitszug geleitet das neuvermählte Paar von dannen.

IV. Akt. Saal im Hause des Nevers. Valentine ist in Verzweiflung, sie verehrt ihren edlen Gatten, aber sie liebt Raoul, der jetzt eintritt, den sie aber schleunigst in einem Seitengemach verbergen muß, weil ihr Gatte und eine Schar katholischer Edelleute sich hier versammeln, um den Untergang sämtlicher Hugenotten zu beschließen. Da Nevers sich dem aber widersetzt, wird er auf 24 Stunden in den Arrest gebracht, damit er die „heilige Sache" nicht verrate. Es folgt die berühmte „Schwerterweihe". Die Verschworenen entfernen sich. Raoul will nun forteilen, um seine Glaubensgenossen zu warnen und zu retten, doch Valentine beschwört ihn, sein Leben nicht aufs Spiel zu setzen, aber vergebens! Da ruft sie „Ich liebe dich" und er bleibt bis die Glocken Sturm läuten, da reißt er sich los von der Geliebten und eilt fort.

V. Akt. Die Bartholomäusnacht, in welcher alle Hugenotten, aber auch Nevers und Valentine, den Tod finden.

551] Der Prophet.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe.
Musik von Meyerbeer.

Die bedeutenden Eigenschaften Meyerbeers treten in diesem Werke, namentlich den Hugenotten gegenüber, schon beträchtlich zurück, während seine Schwächen, namentlich sein Ringen nach äußerer Wirkung um jeden Preis mehr zu Tage treten. Im 4. Akte sind vorzugsweise bedeutende Momente.

Personen:

Johann von Leyden, T.
Fides, seine Mutter, A.
Bertha, seine Braut, S.
Jonas, **Matthiesen** und **Zacharias**, Wiedertäufer, T. und B.
Graf **Oberthal**, B.

Handlung teils in Holland, teils in und um Münster, 1535.

Erste Aufführung: 16. April 1849 zu Paris.

I. Akt. Holländische Landschaft in der Nähe von Dortrecht. Bertha, welche Unterthanin des Grafen Oberthal ist, bedarf zu ihrer Verbindung mit Johann von Leyden, mit dem sie bereits verlobt ist, der Einwilligung des Grafen, den sie hier zu finden hofft. Es nahen die Wiedertäufer; unter dem Anschein, die Landleute vom irrigen Glauben bekehren zu wollen, reizen sie dieselben zum Aufstand, aber Oberthal, der jetzt, mit Bewaffneten umgeben, aus dem Schlosse tritt, erkennt in Jonas seinen früheren spitzbübischen Schaffner und läßt die drei Wiedertäufer fortführen. Jetzt findet Bertha Gelegenheit, ihre Bitte auszusprechen, aber hohnlachend verweigert Oberthal seine Zustimmung, weil er so liebliche Schönheit für sich selber und seine Freunde nützen will, und so läßt er Bertha und Fides, die Mutter ihres Verlobten, welche Berthas Bitten unterstützt hatte, in sein Schloß bringen, trotz des Murrens der entrüsteten Landleute.

II. Akt. Schänke des Johann von Leyden. Die anwesenden Wiedertäufer sehen Johann zum erstenmal und staunen über die frappante Aehnlichkeit seiner Züge mit dem in hohen Ehren gehaltenen Bilde König Davids in Münster, beschließen, ihn zu ihrem Werkzeug zu machen und als König von Zion zu proklamieren. Obgleich Johann geträumt hat, daß er zu Hohem geboren sei, weiß er dennoch die Lockungen der Wiedertäufer zurück und diese verlassen ihn enttäuscht. Jetzt stürzt Bertha, welche glücklich aus der Gefangenschaft bei Oberthal entkommen ist, herein und verbirgt sich, da sie ihre Verfolger in der Nähe weiß, eiligst. Kaum ist sie glücklich geborgen, so kommt Oberthal mit Fides, welche er zu töten droht, wenn nicht Johann seine Braut ausliefert. Und in Johann siegt die Sohnesliebe. Bertha wird fortgeführt, aber Johann ist vor Schmerz kaum seiner Sinne mächtig. Als jetzt die Wiedertäufer zurückkommen, finden sie ihn in der rechten Stimmung, um auf ihre Pläne einzugehen, und obgleich er schwören muß, allem Irdischen, dem Vaterlande und auch der Mutter für ewig zu entsagen, so erklärt er sich, wenngleich nach heißem inneren Kampfe, doch endlich bereit, ihr Führer zu werden.

III. Akt. Wald vor Münster, winterliche Landschaft. Ballett mit dem berühmten Schlittschuhtanz. Diese Episode berührt die Handlung nicht. Verwandlung: Das Innere eines Zeltes. Der Befehlshaber von Münster, der Vater des Grafen Oberthal, verweigert standhaft die Uebergabe der Stadt; Zacharias verlangt von Mathiesen, daß man augenblicklich zum Sturme schreite, ohne erst die Genehmigung Johanns, der nunmehr der Prophet heißt, abzuwarten. Matthiesen geht; dann tritt

Digitized by Google

Oberthal ein. Er will sich nach Münster zu seinem Vater durchschleichen und hofft, im Dunkel und vermummt wie er ist, von hier aus seinen Plan ausführen zu können; aber er wird erkannt und Zacharias will ihn sofort zum Tode führen lassen, doch der Prophet, der jetzt erscheint, den alle die Greuel um ihn her anekeln und der, trotz seines Schwures, zu seiner Mutter zurückkehren will, befiehlt, ihn frei zu geben, nachdem er von ihm erfahren hat, daß Bertha, um sich vor Schande zu bewahren, in den Strom gesprungen, entkommen und jetzt in Münster angelangt sei. Er muß Bertha wiedersehen und befiehlt Oberthal, ihm nach Münster zu folgen. Da stürzt Matthiesen herein mit der Schreckensnachricht, daß die Wiedertäufer durch einen Ausfall der Belagerten eine harte Niederlage erlitten haben. Verwandlung: Scenerie wie zu Anfang des Aktes. Johann von Leyden zwingt die aufrührerischen Wiedertäufer durch die Ueberlegenheit seiner Person und die Gewalt seiner Rede auf die Knie. Hymne: „Herr, dich in den Sternenkreisen."

IV. Akt. Rathausplatz in Münster. Der Prophet mit den Wiedertäufern ist in Münster eingezogen und soll im Dom als König gekrönt werden, Fides aber glaubt, daß er tot sei und Bertha, die als Pilgerin verkleidet erscheint, erfährt nun auch aus ihrem Munde diese Trauerkunde. Verwandlung: Vor dem Dom in Münster. Glänzender Krönungszug. Johann erscheint als König; als Fides ihn als ihren Sohn erkennt, entlarvt sie ihn vor allem Volk; Johann aber erklärt sie für wahnsinnig, gelobt aber, sie zu heilen. Ueberzeugt von ihrer unerschütterlichen Liebe zu ihm, läßt er Schwerter und Dolche auf seine Brust zücken, die ihn durchbohren sollen, wenn Fides nicht ihren Irrtum eingesteht. Um das Leben ihres Sohnes zu retten, bekennt sie, daß sie im Wahnsinn gesprochen. Der Prophet ist gerettet.

V. Akt. Gewölbe im Palast zu Münster. Das Heer der Wiedertäufer ist durch das Heer des Kaisers besiegt, aber den drei Wiedertäufern, Jonas, Zacharias und Matthiesen, ist Gnade angeboten, wenn sie den Propheten ausliefern. Sie erklären sich dazu bereit und entfernen sich, um dies ins Werk zu setzen. Soldaten bringen Fides und lassen sie allein. Der Prophet tritt auf und sie vergiebt ihm, weil er zu allen Frevels nur getrieben worden ist, um Bertha zu rächen. Diese aber, welche jetzt dazu kommt, hat in Erfahrung gebracht, daß am Orte eine Unmasse Pulver aufgespeichert sei, und plant, alle, alle zu verderben, doch als sie in dem Propheten ihren früheren Geliebten erkennt, weist sie sein Flehen um Verzeihung mit einem Fluch über ihn zurück und erdolcht sich. Inzwischen haben die drei Verräter die Belagerer ins Schloß geleitet und Johann erkennt, daß er verloren ist, aber — die Nichtswürdigen sollen mit ihm sterben. Verwandlung: Prunksaal im Schlosse. Bachanal und Ballett. Inzwischen befiehlt Johann, die Eisenthore zu schließen, sobald die Verräter erschienen seien. Nun dringt Oberthal mit kaiserlichen Truppen herein, um Johann gefangen zu nehmen, da schließen sich die Thore, ein furchtbarer Knall und alles stürzt in Flammen und Rauch zusammen.

552] Die Afrikanerin.

Oper in 5 Akten. Text von Scribe.
Musik von Meyerbeer.

Meyerbeer hat es stets verstanden, den Sängern und Sängerinnen äußerst dankbare Aufgaben zu stellen, sogenannte „schöne Partien" zu schaffen, und das ist der Grund, weshalb auch diejenigen seiner Opern, welche längst nicht an die Hugenotten hinanreichen, immer noch auf dem Repertoire bleiben. So ist denn auch der Nelusco eine beliebte Partie aller Baritonisten, gleichwie die Selica und auch Vasco de Gama sich als sehr dankbare Rollen erweisen.

Personen:

Don Pedro, Vorsitzender im Rat des Königs von Portugal, B.
Don Diego, Admiral, B.
Inès, dessen Tochter, S.
Vasco de Gama, Seeoffizier, T.
Don Alvar, Mitglied des Rats, T.
Der Großinquisitor, B.
Nelusco, Sklave, Bar.
Selica, Sklavin, S.
Der Oberpriester der Brahmanen, B.

Handlung in Lissabon und an der ostafrikanischen Küste, Ende des 15. Jahrhunderts. Erste Aufführung: 28. April 1865 in Paris.

I. Akt. Don Diaz war von der portugiesischen Regierung auf Entdeckungsreisen ausgesandt, sein Schiff ist untergegangen, aber Vasco de Gama, einer seiner Seeoffiziere, ist glücklich wieder nach Lissabon zurückgekehrt und hat als lebendige Zeugen der Entdeckungen zwei Sklaven, Selica und Nelusco, mitgebracht. Vasco de Gama liebt Inès, die Tochter des Admirals Diego, und hat Gegenliebe gefunden; Diego aber hat sie dem Don Pedro bestimmt, und dieser zeigt Inès in der Totenliste den Namen Vascos. In einer Sitzung des Rats des Königs soll darüber entschieden werden, ob dem Diaz, von dessen Untergang man noch nicht unterrichtet ist, Hilfe gebracht werden soll. Alvar aber berichtet, daß der Untergang desselben leider durch einen glücklich entkommenen Offizier bewahrheitet wird. Dieser wird citiert und man erblickt den tot geglaubten Vasco, welcher jetzt eine Denkschrift überreicht, in welcher das Projekt entwickelt wird, wonach er die Entdeckungen Diaz' weiterzuführen verspricht. Man hält jetzt die Beratung ab, der jedoch Vasco nicht beiwohnen darf. Mit Stimmen-

Digitized by Google

mehrheit wird Vascos Gesuch um ein Schiff zu neuer Fahrt abgelehnt und sein Projekt für thöricht erklärt; inzwischen hat aber Pedro in der Denkschrift einen gezeichneten Plan entdeckt, den er heimlich beseitigt. Als man nun Vasco von dem Beschluß Kenntnis giebt, braust er derart im Zorn auf, daß er sich zu beleidigenden Aeußerungen gegen den Rat hinreißen läßt. Daraufhin wird Vasco zu lebenslänglicher Kerkerstrafe verurteilt.

II. Akt. Im Inquisitionsgefängnis zu Lissabon. Vasco schläft; Selica, die den Portugiesen liebt, erfährt aus Worten, die Vasco im Traume spricht, daß er Ines liebt. Wie aber Nelusco hereinschleicht, um seinen Nebenbuhler (denn er liebt seine Königin Selica mit aller Glut eines Halbwilden) zu ermorden, da fällt Selica ihm in den Arm und rettet Vasco. Vasco erwacht und Selica giebt ihm Winke, wie er seinen Plan ausführen kann, wenn ihm die Freiheit wiedergegeben werden sollte; und sie wird ihm wiedergegeben, denn Ines hat sich selbst geopfert und ihre Hand dem Pedro gereicht, um den Geliebten aus dem Kerker zu befreien. Don Pedro, welcher zum Kommandanten eines Geschwaders ernannt ist, welches die Entdeckungen des Diaz weiter fortsetzen soll, ist perfid genug, die Reise auf Grund des heimlich beseitigten Planes von Vasco zu unternehmen, um später allen Ruhm allein zu ernten.

III. Akt. Querdurchschnitt eines großen Schiffes auf dem Ocean. Nelusco, welcher sich dem Pedro als Steuermann angetragen hatte, ist am Steuerruder. Alvar traut ihm nicht und warnt Pedro vor der Tücke des Nelusco, aber vergebens! Da wird ein Schiff mit portugiesischer Flagge gemeldet, es hat ein Boot ausgesetzt und dies bringt den Vasco; er ist schneller gesegelt als Pedro und hat jetzt gewahrt, wie Nelusco das Schiff gerade auf dieselben Klippen lossteuert, welche Diaz den Untergang gebracht haben. Er warnt Pedro, aber dieser, welcher argwöhnt, daß Vasco nur um Ines willen gekommen sei, beleidigt diesen tödlich, und wie nun jener infolgedessen das Schwert gegen ihn zieht, läßt er den Warner in den tiefsten Schiffsraum stoßen. Inzwischen hat Nelusco das Schiff wirklich auf die Klippen getrieben, es wird von den Wilden überfallen, und nachdem diese die Portugiesen niedergemetzelt, sinken sie vor Selica, in der sie ihre Königin wiedergefunden haben, auf die Knie.

IV. Akt. Platz zwischen einem indischen Tempel und einem Palast. Vasco und Ines sind die einzigen, welche dem Tode entgangen, ohne jedoch der eine vom andern zu wissen. Vasco tritt auf, wird aber von den Wilden entdeckt und soll sterben, weil kein Fremder den Boden ihres Vaterlandes betreten darf. Im Augenblicke, da er zum Tode geschleppt werden soll, tritt Selica aus dem Tempel, erklärt, daß Vasco kein Fremder sei, weil sie ihm, der einst ihr Leben gerettet hat, die Hand gereicht. Da sie Nelusco zwingt, dies zu bezeugen, so ist Vasco gerettet und voll innigster Dankbarkeit schließt er Selica in seine Arme, und läßt sich mit ihr in den Palast führen. Da, plötzlich, vernimmt er Ines' Stimme, die aus der Ferne herüberdringt, verläßt Selica und eilt davon.

V. Akt. Selicas Gärten. Ines und Vasco werden vor die Königin gebracht, welche groß genug denkt, um den beiden zu vergeben, da sie jetzt von Ines erfährt, daß beide einander schon seit lange lieben und eigentlich hätten angehören sollen. Sie beauftragt sogar Nelusco, sie auf ein Schiff zu geleiten, das sofort absegeln soll. Gerührt scheiden beide von der edlen Königin. Verwandlung: Kap mit einem mächtigen Manzanillabaum, welcher seine Aeste über die ganze Bühne breitet. Selica kennt die todbringenden Blüten des Manzanillabaumes, und da sie ohne Vasco nicht zu leben vermag, giebt sie sich selber den Tod, indem sie sich unter seine Zweige lagert. Als Nelusco ihr die Nachricht bringt, daß das Schiff bereits abgesegelt sei und man dies selbst in der Ferne erblickt, haucht Selica ihr Leben aus.

553] Zampa oder die Marmorbraut.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Mélesville. Musik von Herold.

Zampa ist die einzige Oper Herolds, welche einige Lebenskraft bewiesen hat. Geschrieben 1831, wird sie in der Gegenwart immer sporadisch wieder hervorgesucht.

Personen:

Zampa, Korsar, Bar.
Alphons von Monza, sicilianischer Offizier, T.
Camilla, Tochter des Grafen Lugano, S.
Daniel Capuzzi, Bootsmann auf Zampas Schiff, B.
Ritta, Camillas Dienerin, M.S.
Dandolo, Diener Camillas, T.

Handlung auf Sicilien im 16. Jahrhundert. Erste Aufführung: 3. Mai 1831 in Paris.

Im Schlosse Lugano am Meere lebt Camilla, deren Vater von dem geflüchteten Korsaren Zampa gefangen gehalten wird, und sie steht im Begriffe, sich mit Alphons von Monza zu vermählen, als Zampa erscheint und Camilla droht, ihren Vater töten zu lassen, wenn sie nicht ihm, der sie leidenschaftlich liebt, die Hand reicht. Die Kindesliebe in ihr siegt. Auf ein Signal des Korsaren dringen alle Piraten in die Halle und es beginnt ein Zechgelage, bei welchem Zampa in frechem Uebermute einer weiblichen Statue, die in der Halle steht, einen Ring an den Finger steckt und schwört, daß er bis zum kommenden Morgen seiner einstigen schönen Braut zu eigen sein will. Von dieser Statue Alices von Manfredi ging die Sage, daß sie aus Gram gestor-

Digitized by Google

ben, weil ein Böſewicht ihr Herz gewonnen, dann aber ſie treulos verlaſſen hatte, und daß jetzt noch der kalte Stein des Frevlers Namen laut rufe. Als nun Zampa zu Camilla eilen und vorher der Statue den Ring wieder abziehen will, ſchließt ſich die Marmorhand. Man errät ſchon, daß Zampa jener Böſewicht iſt und zugleich kein anderer, als der Bruder des Alphons. Obgleich das Glück ihm noch einmal hold iſt, da ihm eine vollkommene Amneſtie von ſeiten des Vicekönigs zu teil wird, damit er als erfahrener Seemann mit ſeiner Rotte gegen die Türken kämpfe, ſo erreicht ihn doch ſchließlich das ſtrafende Geſchick: die Statue erſcheint und zieht ihn mit ſich in den Abgrund. Einige Epiſoden greifen nicht weſentlich in den Gang der Handlung ein.

554] Das Nachtlager von Granada.

Romantiſche Oper in 2 Akten. Text nach dem gleichnamigen Schauſpiel des Fr. Kind von K. Freiherr von Braun. Muſik von Konradin Kreuzer.

Das Nachtlager in Granada iſt die einzige der zahlreichen Opern Kreuzers (er ſchrieb deren 30), welche ſich auf dem Repertoire der Bühnen erhalten hat; ſie verdankt ihre immerhin ſchon lange Lebensdauer vor allem der liebenswürdigen, melodienreichen Erfindung und überaus dankbaren Partie des Jägers, welche noch heute eine Glanzrolle für lyriſche Baryton iſt; auch die Gabriele wird oft und gern als Debutrolle gewählt:

Perſonen:

Gabriele, S.
Gomez, ein junger Hirt, T.
Ein Jäger, Bar.
Ambroſio, ein alter Hirt, Gabrieles Oheim, B.
Basco und **Pedro**, Hirten, B.

Handlung in Spanien; Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erſte Aufführung 1834 in Wien.

I. Akt. Vor einer Hütte im Gebirge. Gabriele ſingt ein Klagelied um ihr entflohenes Täubchen. Ihr Geliebter Gomez kommt hinzu. (Duett: „Trauernd trieb ich meine Herde".) Obgleich Gabrieles alter Oheim ihre Verbindung mit Gomez nicht zugeben will, da er das Mädchen dem reicheren Basco verſprochen hat, ſo gedenkt Gomez doch ſie zu erringen; nötigenfalls will er ſogar des Prinzregenten Schutz und Hilfe in Anſpruch nehmen. Hierzu würde ſich ja leicht Gelegenheit finden, da der Prinz augenblicklich zur Jagd im Gebirge weilt. Nachdem die Liebenden davongegangen, tritt der Jäger, das entflohene Täubchen in der Hand, auf. (Romanze: „Ein Schütz bin ich, in des Regenten Sold.") Mit lautem Jubelruf begrüßt Gabriele das zurückkehrende Vögelchen, und da der Jäger behauptet, den Regenten wohl zu kennen, vertraut ſie ihm ihren Liebeskummer. Noch während ihres Geſpräches treten die drei Hirten, Ambroſio, Basco und Pedro auf. Beim Anblick des vertraulichen Beiſammenſeins des Mädchens mit einem Fremdling geraten ſie, vorzüglich Basco, in Zorn; zwar beruhigt ſie eine Weile die volle Börſe, welche der Jäger ihnen als Zahlung für das erbetene Nachtlager zuwirft, aber als dieſer ſchließlich Gabrielen einen Kuß giebt, da beſchließen die Männer den Mord des Fremdlings. (Chor der herbeigekommenen Bauern, Gabrieles Romanze vom Maurenſchloß, Abendgebet: „Schon die Abendglocken klangen".) Jetzt geleiten die Hirten den Jäger ins nahe gelegene Schloß, wo er übernachten ſoll. Der Vorhang fällt.

II. Akt. Die erſte Scene iſt allgemein geſtrichen, ſo daß der zweite Akt nur im Innern des Maurenſchloſſes ſpielt, wo der Jäger übernachtet. Er ſingt die berühmte Arie mit obligater Geige: „Fürwahr, es iſt ein Abenteuer, das mir je mehr und mehr gefällt." Nachdem er das Thor verriegelt hat, fällt er in Schlummer. An einer Fenſteröffnung erſcheint Gabriele, um ihn zu wecken und vor drohender Gefahr zu warnen, er gürtet ſein Schwert um, die Hirten nahen, finden das Thor verriegelt und da der Jäger nicht öffnet, ſo erbrechen ſie das Thor, er empfängt ſie mit dem Schwerte, ſie weichen zurück, da ertönen die Hornrufe vom Gefolge des Prinzen, und er iſt gerettet. Er vereint Gabriele mit Gomez und vergiebt großmütig denen, die ihn hatten morden wollen.

555] Lucia von Lammermoor.

Tragiſche Oper in 3 Akten. Text nach Walter Scotts „Die Braut" von Salvatore Camerano. Muſik von Gaetano Donizetti.

Lucia di Lammermoor wird wohl ziemlich allgemein für die beſte Oper Donizettis gehalten. Sicher iſt wohl, daß in keiner ſeiner übrigen Werke eine ſolche Perle enthalten, wie das berühmte Sextett im zweiten Akte der Lucia, welches man ſchlechtweg als ein Meiſterwerk bezeichnen kann, aber dennoch ſteht zu erwarten, daß die Regimentstochter ſich länger auf dem Repertoire erhalten wird, da der Sinn für ſüßlich-ſentimentale italieniſche Melodik, wie ſie in der Lucia ſo reichlich vertre en iſt, in der Gegenwart beträchtlich abgenommen hat.

Perſonen:

Lord **Heinrich Aſhton**, Bar.
Lucia, ſeine Schweſter, S.
Sir **Edgar von Ravenswood**, T.
Lord **Arthur Bucklaw**, T.
Raimund Bidebent, Lucias Erzieher und Vertrauter, B.
Eliſa, Lucias Geſellſchafterin, S.
Normann, Befehlshaber d. Reiſigen, T.

Handlung: bei und in einem ſchottiſchen Schloſſe.

Erſte Aufführung: 26. Sept. 1835 in Neapel.

Digitized by Google

I. Akt. Hain in der Nähe des Schlosses. Chor der Reisigen. Lord Ashton tritt von Raimund begleitet auf. Diesem klagt er sein Leid, wie allein seine Schwester Lucia ihn vor drohendem Verderben retten könne, wenn sie sich entschließen würde, nach seinem Wunsche zu heiraten, was er kaum zu hoffen wagt. Da erfährt Lord Ashton durch den Führer der Reisigen, daß Lucia seinen Todfeind, Edgar von Ravenswood, liebe. Der Lord ist außer sich. (Arie: „Grausam entbrennet Höllenglut".) Als alle die Bühne verlassen, kommt Lucia mit Elisa. Dieser bekennt sie ihre Liebe zu Edgar. Nun erscheint dieser selbst, nimmt Abschied von ihr, weil eine politische Sendung seine Abreise verlangt, und beide geloben sich ewige Treue. Großes Liebesduett.

II. Akt. Zimmer im Schloß. Ashton beschwört Lucia, Sir Arthur Buklaw zu heiraten, und als sie seinen Wunsch nicht erfüllen will, reicht ihr Ashton einen gefälschten Brief, der sie von der Untreue ihres Geliebten überzeugt. Sie ist ganz verzweifelt. (Arie: „Du, der alle Thränen zählet".) Verwandlung. Großer Saal. Der Chor singt Hochzeitslieder. Lord Arthur Buklaw und Lucia sollen ehelich verbunden werden. Als Lucia und Arthur den Ehekontrakt eben unterzeichnet haben, erscheint plötzlich Edgar. (Berühmtes Sextett: „Wer vermag den Zorn zu hemmen.") Edgar will thätlich gegen Ashton vorgehen, doch Raimund verhindert es. Lucia sei vermählt. Edgar stürzt fort, sie und ihren Bruder verfluchend.

III. Akt. Anderer Saal im Schlosse. Die Bewohner von Lammermoor bringen dem vermählten Paare ein Ständchen. Raimund gebietet ihnen Schweigen, da Lucia in Wahnsinn verfallen sei und ihren Gemahl getötet habe. Alle weichen entsetzt zur Seite, als Lucia im Nachtgewande, den Dolch in der Hand, erscheint. Große Wahnsinnsscene. Verwandlung. Grabstätte der Familie Ravenswood. Edgar will hier seinem Leben ein Ende machen. (Arie: „In kurzem wird des Grabes Nacht".) Da erfährt er von den Männern von Lammermoor Lucias trauriges Geschick, und daß ihr Leben in Gefahr stehe. Eine Totenglocke meldet, daß sie erlöst ist. Edgar ersticht sich, ehe der herbeieilende Raimund es hindern kann. (Todesarie: „Ja zu dir, verklärter Engel, schwingt sich die befreite Seele".) Der Chor erfleht des Himmels Gnade für seine Seele.

556) Marie, die Tochter des Regiments.

Komische Oper in 2 Akten. Text von Bayard und Saint-Georges. Musik von Gaetan Donizetti.

Die Regimentstochter ward von Donizetti auf französischen Text komponiert, während er bisher nur italienische Opern geschrieben hatte. Obgleich die Regimentstochter anfangs nur einen mäßigen Erfolg erzielte, ist sie doch diejenige seiner Opern geworden, welche bis auf den heutigen Tag der Liebling des Publikums geblieben ist. Donizetti hat in ihr einen liebenswürdigen Humor entwickelt und sie mit vielen reizenden Melodien ausgestattet.

Personen:

Marie, Marketenderin, S.
Sulpice, Sergeant, B.
Tonio, ein junger Schweizer, T.
Marchesa von Maggiorivoglio, M.S.
Herzogin von Craquitorpi, S.
Hortensio, Haushofmeister der Marchesa, **Bar.**
Ein Korporal, B.

Handlung: I. Akt in der Gegend von Bologna, II. Akt ein Jahr später im Schlosse der Marchesa.

Erste Aufführung 1840 in Paris.

I. Akt. Gebirgslandschaft, im Vordergrunde ein Gasthof. — Als kleines Kind ist Marie von den Grenadieren auf dem Schlachtfelde aufgefunden worden und seitdem von den Soldaten beschützt und erzogen worden. Seit kurzem ist nun das Wesen des Mädchens anders geworden. Sulpice, der Sergeant, beklagt sich deshalb bei Marie, ist es ihm doch auch zu Ohren gekommen, daß sie insgeheim mit einem Fremdling verkehre. Dem Sergeanten macht ihre Erklärung, daß der Fremde ihr aber vor kurzem das Leben gerettet habe, gar keinen Eindruck; denn es steht doch einmal fest bei ihm, daß Marie, die Tochter des Regiments, nur einen vom Regiment heiraten darf. Da schleppen einige Soldaten den Fremden, den Schweizer Tonio herbei. Er trieb sich in der Nähe des Lagers herum, wodurch er sich der Spionage verdächtig machte. Doch Marie verteidigt und schützt den Geliebten, indem sie den Grenadieren die Geschichte ihrer Lebensrettung durch Tonio erzählt. Den ersten Augenblick des Alleinseins benutzen Marie und Tonio, um sich gegenseitig ihre Liebe zu bekennen. Doch der hinzukommende Sulpice sagt dem jungen Liebhaber, daß Marie nur für einen Grenadier bestimmt sei, und jagt Tonio fort. Drauf tritt ein vornehmer Haushofmeister auf und bittet für seine Herrin, die Marchesa von Maggiorivoglio, um freies Passieren. Bei dem Klang dieses Namens tauchen alte Erinnerungen beim Sergeanten auf. Er entsinnt sich eines Briefes, den er einst bei der kleinen Marie gefunden, und wirklich, es stellt sich heraus, daß diese die Nichte und Erbin der Marchesa ist. Marie muß nun ihren Verwandten folgen. Doch vorher nimmt sie Abschied von ihren treuen Kameraden. Einem aber bereitet ihr Fortgehen besondern Schmerz, es ist Tonio, der ihretwegen ins Regiment eingetreten ist.

II. Akt. Saal im Schlosse der Marchesa. Es ist ein Jahr verronnen, Marie ist eine vornehme Dame. Sulpice Haus-

Digitized by Google

hofmeister geworden. Während einer von der Marchesa ernst und streng gehaltenen Gesangstunde, die Marien höchlichst langweilt, beginnt sie immer von neuem ihr altes Soldatenlied „Rataplan“ und Sulpice stimmt selbstvergessen mit Begeisterung ein zum Schrecken und Aerger der steifen und vornehmen Tante. Die mit ihren Damen eintretende Herzogin von Craquitorpi vereinbart mit der Marchesa alles über die bevorstehende Verbindung Mariens mit einem vornehmen Verwandten. Als Marie endlich allein gelassen, drückt sie ihren Kummer um das verlorene Glück aus. Da ertönen von ferne die Signale der Grenadiere, und siehe da! die alten, guten Freunde marschieren ins Zimmer, zuletzt auch Tonio als Kapitän. Marie jubelt vor Freude, die herbeteilende Marchesa dagegen ist außer sich beim Anblick der Soldaten und noch mehr über Tonio, der aus seiner Liebe zu Marie kein Hehl macht. Es beruhigt sie nur einigermaßen, als Sulpice die unerwarteten Gäste zur Bewirtung mit hinausnimmt. Nun erscheint die Herzogin mit dem Notar und der Ehekontrakt soll von Marie unterzeichnet werden. Doch ehe es dazu kommt, verkündet Tonio, der mit den Soldaten wieder in das Zimmer gedrungen ist, laut, daß Marie die einstige Marketenderin des Regiments ist. Ein solches Mädchen kann die Herzogin freilich nicht in ihren Kreis aufnehmen. Entrüstet entfernt sie sich mit ihren Damen. Doch die Marchesa, gerührt über die treue Liebe von Marie und Tonio, giebt den beiden ihren Segen.

557] Die Jüdin.

Oper in 5 Akten, Text von Scribe, Musik von J. F. Halévy.

Halévy hatte schon 14 Opern geschrieben und auf die Bühne gebracht, bevor er im Jahre 1835 „die Jüdin“ in der großen Oper von Paris aufführte. Obgleich einige von den früheren Opern einen vorübergehenden Erfolg hatten, so ward sein großer Ruf doch erst mit diesem, seinem Hauptwerk entschieden. Namentlich mit dem Eleazar hat er eine überaus charakteristische und originelle Figur geschaffen.

Personen:

Kardinal Johann v. Brogni, Präsident des Konziliums, B.
Leopold, Reichsfürst, T.
Prinzessin Eudora, Nichte d. Kaisers, S.
Ruggiero, Oberschultheiß von Konstanz, Bar.
Eleazar, ein jüdischer Juwelier, T.
Recha, seine Tochter, S.

Handlung in Konstanz 1414.

Erste Aufführung: 23. Febr. 1835 in Paris.

I. Akt. Platz vor dem Dom in Konstanz. Hinter der Scene hört man ein Te deum singen, darauf ein Chor des Volkes, alsdann tritt Ruggiero auf und läßt durch einen Ausrufer verkünden, daß am heutigen Tage, auf Befehl des Kaisers und des Kirchenfürsten ein Fest stattfinden solle, um den Sieg des Prinzen Leopold über die Hussiten zu feiern. Da hört man aus dem Hause des jüdischen Goldschmieds Eleazar Hammerschläge ertönen und Ruggiero befiehlt, daß man den Frevler, der das Fest mißachte, zur Stelle bringe. Man bringt Eleazar und Recha und sagt ihnen, daß sie vors Gericht geführt werden sollen. Eleazar behauptet, daß er, als Jude, sich nicht um das Gebot der Christen zu kümmern brauche. Man droht ihm wegen dieser Verhöhnung des Christentums mit dem Tode, da naht der Kardinal, welcher den Juden schon früher gesehen zu haben glaubt, und fragt ihn nach Namen und Herkunft. Eleazar war dereinst, als der Kardinal noch nicht der Kirche sondern dem Staate diente, eine Gattin und eine Tochter hatte, von diesem gewaltsam aus Rom verbannt worden, daran erinnert ihn Eleazar. Der Kardinal ist tief ergriffen von der Erinnerung an sein dereinstiges Glück, beschwört den Juden davon zu schweigen und bietet ihm dagegen brüderliche Freundschaft an, welche der fanatische Jude aber zurückweist. Nachdem nun alle die Scene verlassen, tritt der Reichsfürst Leopold in schlichter schwarzer Kleidung auf. Auf seinen Ruf tritt Recha aus dem Hause, begrüßt ihn als ihren Geliebten, den sie immer nur für den Juden Samuel gehalten hat und bittet ihn, am Abend zum Vater Eleazar zu kommen und das Passahfest mit ihnen zu feiern. Er will sich entschuldigen, aber sie will davon nichts wissen und geht in ihr Haus zurück. Jetzt strömt das Volk wieder herbei, denn aus den Brunnen soll Wein anstatt des Wassers sprudeln. Alles drängt sich, um den erwarteten Festzug zu sehen, auch Eleazar und Recha haben auf der Treppe zum Dom Platz gefunden und wieder will Ruggiero, der sie erblickte, die beiden gefangen nehmen und als Kirchenschänder vors Gericht schleppen, da eilt Leopold herbei, flüstert dem Offizier, der soeben Ruggieros Befehl vollziehen will, einige Worte ins Ohr, und zum zweiten Male sind Eleazar und Recha frei.

II. Akt. Zimmer in Eleazars Hause. Eleazar feiert mit seinen Hausgenossen das Passahfest; unter den Juden sitzt auch Leopold, welcher sich für einen jüdischen Maler ausgegeben hatte. Wie Eleazar das ungesäuerte Brot verteilt, wirft Leopold dasselbe heimlich, aber von Recha bemerkt, unter den Tisch. Plötzlich klopft es, und da Eleazar Gefahr fürchtet, wird eiligst alles fortgeräumt. Nun tritt Eudora ein, gefolgt von Fackeln tragenden Pagen. Sie will „einen Schmuck seltener Schöne“ von dem Goldschmied kaufen, um ihn ihrem siegreich heimgekehrten Verlobten, dem Reichsfürsten Leopold zu verehren. Dann verläßt sie wieder des Juden Haus. In-

Digitized by Google

zwischen hielt sich Leopold in einer Fensternische versteckt. Der Vater mahnt Recha, zur Ruhe zu gehen und Leopold verabschiedet sich, nachdem er der Recha noch zugeflüstert hat, daß er bald wiederkehren werde. (Romanze der Recha: „Er kommt zurück.") Während der letzten Töne steigt Leopold durchs Fenster und nun gesteht er ihr, daß er ein Christ. Recha, die anfangs darüber entsetzt ist, willigt endlich aber doch ein, mit ihm zu entfliehen, wird aber durch den herautretenden Eleazar daran verhindert. Als dieser nun auch erfährt, daß der vermeintliche Samuel ein Christ sei, erwacht sein ganzer Fanatismus in ihm, er will ihn erdolchen, aber Recha wirft sich dazwischen, und — gerührt durch diese opferwillige Liebe verzeiht Eleazar und erklärt sich bereit, seiner Recha den Geliebten zum Gemahl zu geben. Zu seiner Gemahlin aber kann und will Leopold die Jüdin nicht erheben, er stürzt fort, und Eleazar, furchtbare Rache schwörend, wirft ihm den Dolch nach und sinkt um.

III. Akt. Große Halle. Nach einem ziemlich ausgedehnten Ballett bringen die Würdenträger des Reiches dem Prinzen Leopold und der Prinzessin Eudora ihre Glückwünsche dar. Jetzt treten Eleazar und Recha auf, um den Schmuck zu bringen, den Eudora am Abend zuvor gekauft hat. Leopold kniet vor seiner Braut, um die Kette zu empfangen, die sie ihm im Namen des Kaisers umhängen soll, da erkennt Recha in Leopold den vermeintlichen Juden Samuel, stürzt auf Eudora zu, entreißt sie ihr und erklärt, daß ein Verräter wie Leopold keiner Ehrenkette wert sei. Sie verkündet, daß er ihr, einer Jüdin, ewige Liebe und Treue geschworen habe und Leopold gesteht seine Schuld durch sein Schweigen ein. Nun schleudert der Kardinal den Bannfluch sowohl auf den Reichsfürsten Leopold wie auf Eleazar und Recha. Alle drei werden von Kriegern gefangen genommen und fortgeschleppt.

IV. Akt. Saal im Gerichtsgebäude. Durch ein kaiserliches Geleitsschreiben hat Eudora die Erlaubnis erlangt, Recha ohne Zeugen sprechen zu dürfen; diese tritt ein und läßt sich endlich durch die flehentlichen Bitten Eudoras dazu bestimmen, vor Gericht zu erklären, daß Leopold straflos sei, während sie sich nicht verhehlt, daß sie nun selbst verloren sei. Eudora verläßt sie dankerfüllt und der Kardinal tritt ein. Um Recha zu retten giebt es nur das einzige Mittel, daß Eleazar zum Christentum übertritt und da der Kardinal aufrichtiges Mitleid mit Recha hat, so läßt er jenen kommen. Aber diese Zumutung weist der fanatische Jude mit Entrüstung zurück; er will gerne sterben aber vorher an Brogni sich furchtbar rächen. Nun erinnert er Brogni daran, wie bei einer Plünderung Roms durch neapolitanische Soldaten sein Haus in Flammen aufging und wie seine Frau und sein Kind (denn Brogni war — wie oben schon erwähnt — zu jener Zeit noch nicht geistlicher Würdenträger, sondern Staatsbeamter) in den Flammen umkamen. Brogni beschwört den Juden, ihm nicht von diesen Schreckenstagen zu sprechen, aber dieser achtet nicht darauf, sondern schleudert ihm die Worte ins Gesicht, daß ein Jude sein Kind aus den Flammen errettet habe und daß er dieser Jude sei. Nun fleht Brogni um nähere Auskunft, aber Eleazar bleibt unerbittlich, sterben will er, aber das Geheimnis will er mit ins Grab nehmen. Der Kardinal verläßt ihn. Noch einmal wallt in ihm die Liebe zu Recha auf, er möchte sie vom Tode retten, aber die Rachewut siegt wieder, als er das Wutgeschrei des Volkes vernimmt, das draußen den Flammentod der Juden fordert.

V. Akt. Platz vor Konstanz, im Hintergrunde ein kolossaler, geheizter Kessel, zu dem Stufen hinaufführen. Unter den Klängen eines Totenmarsches tritt der Kardinal mit großem Gefolge von Geistlichen und Soldaten auf, die beiden zum Feuertode Verurteilten, Recha und Eleazar, bilden den Schluß des Zuges, Massen von Volk haben sich auf den Tribünen versammelt, um dem schauerlichen Schauspiel zuzusehen. Wie Eleazar sieht, daß der dritte Verurteilte nicht herbeigeführt ist, und wie er nun erfährt, daß dieser nur zu Verbannung verurteilt worden, weil Recha ihn vor Gericht für schuldlos erklärt hat, da bricht er fast zusammen. Auf Befehl wiederholt sie diese Aussage noch einmal, und nun wird über Beide der Stab gebrochen. Noch einmal sieht leise der Kardinal den Juden an, ihm sein Geheimnis anzuvertrauen, und als Recha nun zum Tode geführt werden soll, übermannt ihn seine Liebe zu ihr, er erklärt sich bereit sein Geheimnis preiszugeben, wenn Recha dadurch gerettet wird, aber sie will mit dem Vater sterben; Henkersknechte führen sie die Stufen hinauf, und in dem Augenblicke da sie Recha in den Kessel hinabstürzen, ruft Eleazar dem Kardinale zu: „Sieh da dein Kind!"

558] Der Postillon von Lonjumeau.

Komische Opern in 3 Aufzügen. Dichtung von de Leuven und Brunswick. Musik von Adolphe Adam.

Adam hat außer dem Postillon von Lonjumeau noch 52 andere Opern komponiert, von denen manche einen hübschen Erfolg davontrugen, ohne sich jedoch auf dem Repertoire erhalten zu können. Der Postillon dagegen wird sich einesteils vermöge seines, allerdings recht anfechtbaren aber doch amüsanten Librettos, sowie infolge der rhythmischen Grazie und des melodischen Reichtums, den diese Oper in sich birgt, noch lange in der Gunst des Publikums, die ihm bis heute treu geblieben, erhalten.

Digitized by Google

Personen des I. Aktes:

Chapelon, Postillon, T.
Bijon, Schmied, B.
Marquis **von Corcy**, kgl. Kammerherr, Bar.
Magdalene, Wirtin, S.
Handlung: in dem Dorfe Lonjumeau 1756.

Personen des II. und III. Aktes:

St. Phar (Chapelon), Sänger.
Marquis **von Corcy**.
Alcindor (Bijon) und **Bourdon** (Choristen der Oper).
Frau **von Latour (Magdalene)**.
Rose, Kammerfrau, S.
Handlung: in dem Landhause der Frau v. Latour bei Paris 1766.
Erste Aufführung: 13. Okt. 1836 in Paris.

I. Akt. Dorfstraße in Lonjumeau. Chapelou und Magdalene feiern Hochzeit. Bijon, ein ehemaliger Verehrer Magdalenens und früherer Postillon kommt zu dem jungen Ehepaar, welches ihn bittet, falls diese Nacht Reisende kämen, Chapelou im Postillondienste zu vertreten. Doch Bijon weigert sich nicht nur, ihnen den Gefallen zu thun, nein, er wünscht den Liebenden sogar höhnisch, es möchte doch ja ein Reisender kommen, und wirklich — dieser erscheint. Es ist der Marquis v. Corcy, der Intendant der Pariser Oper, der unterwegs ist, um einen Tenor zu suchen. Unfreiwilligerweise mußte er in Lonjumeau Halt machen, weil an seinem Wagen ein Rad gebrochen, Bijon übernimmt die Reparatur des Wagens. Trotzdem das junge Paar den Marquis flehentlich bittet, die Nacht noch zu verweilen, bleibt dieser entschlossen, unverzüglich weiter zu fahren. Jetzt wird Magdalene, der Landesfitte gemäß, von ihren Gefährtinnen ihrem Manne entführt. Die Männer dagegen fordern ihn auf, ein Lied zum besten zu geben. (Die berühmte Romanze mit dem Refrain „ho ho ho ho, so schön und froh, du Postillon von Lonjumeau".) Der Marquis hört es mit Staunen an und ist entzückt, in dem schlichten Postillon einen ausgezeichneten Tenor zu entdecken. Er weiß, nachdem die Bauern Chapelon verlassen, den leichtsinnigen jungen Gatten durch glänzende Anerbietungen zur heimlichen Flucht mit ihm nach Paris zu bewegen. Bijon, der die Verhandlung heimlich belauscht hat, teilt den später herzukommenden Bauern und der jungen, verlassenen Frau das Gehörte mit. Magdalene gerät in Verzweiflung und die Bauern geben ihrer Entrüstung beweglichen Ausdruck.

II. Akt. Gartensalon im Landhause der Frau v. Latour. Die Handlung des II. Aktes spielt um 10 Jahre später. Frau v. Latour ist identisch mit Magdalene und hat inzwischen reich geerbt. Aus einer Arie „O wär' ich nie geboren", erfahren wir, daß sie noch immer den einstigen Postillon, der sie so treulos im Stich gelassen, liebt. Dieser ist mittlerweile ein berühmter Sänger an der Großen Oper in Paris geworden und nennt sich als solcher Saint-Phar. Er hat sich in Frau v. Latour verliebt, ohne in ihr die verlassene Gattin zu erkennen. Trotz ihrer Gegenliebe will sie den Treulosen strafen, wozu sie den unausstehlichen Marquis, der ihr jetzt den Hof macht, benutzt. Dieser will nämlich ihr zu Ehren mit seinem Opernpersonal eine Serenade in ihrem Saal zur Aufführung bringen, die über die vermehrte Arbeit unwilligen Sänger, unter ihnen Saint-Phar, behaupten aber alle, heiser zu sein. Doch als letzterer erfährt, wo er sich befinde, schwindet mit einem Schlag seine Heiserkeit. Er singt wundervoll. Inzwischen läßt Frau v. Latour ihm ein Billet von der Hand Magdalenens überreichen. Sie entreißt es ihm und erklärt, daß sie eben im Begriff gewesen sei, ihm Vermögen, Herz und Hand anzubieten, aber jetzt —! Darauf leugnet der verliebte Saint-Phar je eine Frau gehabt zu haben und ist direkt zur Hochzeit bereit. Deshalb legt er mit seinen Kameraden einen schlauen Plan an; er will sich sogleich trauen lassen, und zwar soll sich ein Opernstatist als Priester verkleiden. Der Marquis, der das Komplott verstohlen mit angehört, verhindert es, und Magdalene giebt rasch entschlossen Befehl, man solle den Pater Anselm in die Kapelle führen, aber weder Alcindor (der frühere Bijon) noch seinen Freunden dort Einlaß gewähren. Der Marquis, in dem Glauben, alle Vorkehrungen würden für ihn getroffen, schwelgt in Seligkeit, doch schließlich wird ihm die Enttäuschung, daß alles nur für Saint-Phar geschieht.

III. Akt. Zimmer der Frau von Latour. Wir sehen die Mitschuldigen Saint-Phars, die inzwischen erfahren haben, daß die Trauung durch einen wirklichen Priester vollzogen ist. In Erwartung der Strafe, die ihnen droht, singen sie das Terzett: „Gehenkt, gehenkt." Magdalene läßt inzwischen ihren treulosen Mann immer noch büßen. Sie verkleidet sich als Bäuerin und tritt in dieser Tracht als Dienstmädchen bei der gnädigen Frau ein. Beim Anblick Saint Phars singiert sie eine derartige Bestürzung, daß sie einen Leuchter fallen läßt und in der so entstandenen Dunkelheit neckt und quält sie ihn zugleich, indem sie abwechselnd als Magdalene und als Frau v. Latour zu ihm singt. Erst als die schuldigen Opernsänger abgeführt werden sollen, berichtet Magdalene, welches Spiel sie mit ihnen getrieben habe, und mit dem Postillonslied schließt die Oper.

559] Die beiden Schützen.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

„Die beiden Schützen" waren die erste Oper Lortzings, welche durchschlug und seinen Ruf begründete. Steht sie auch nicht auf

Digitized by Google

derselben Höhe, wie „Der Wildschütz“ und „Czaar und Zimmermann“, so lebt doch auch in ihr schon der liebenswürdige Humor und die bühnengerechte Gestaltungskraft des Komponisten, der selber ein ausgezeichneter Darsteller war.

Personen:

Amtmann **Wall**, B.
Karoline, seine Tochter, S.
Wilhelm, sein Sohn, Soldat im ersten Schützenbataillon unter dem Namen Wilhelm Stark, Bar.
Peter, sein Vetter, T.
Busch, Gastwirt, B.
Suschen, seine Tochter, S.
Gustav, sein Sohn, Soldat im dritten Schützenbataillon, T.
Jungfer **Lieblich**, Haushälterin bei Busch, M.S.
Schwarzbart, Dragoner, B.
Unteroffizier **Barsch**, Bar.

Erste Aufführung in Leipzig am 20. Februar 1837.

I. Akt. Platz im Städtchen vor dem Wirtshause des Gastwirtes Busch. — Gastwirt Busch erwartet seinen Sohn Gustav, der als Soldat 10 Jahre abwesend war, zurück, und ladet seine Freunde ein, dies Fest am Abend mit ihm bei einem Schoppen Wein zu feiern. Auch Amtmann Wall läßt er durch Jungfer Lieblich zu sich bitten. Allerdings, setzt er hinzu, werde dieser nicht dieselbe ungeteilte Freude haben wie er, da sein gleichaltriger aber unehelicher Sohn zänzlich verschollen sei. Alles freut sich auf die Rückkehr des Wirtssohns, sonderlich die beiden fröhlich daher kommenden Mädchen, Karoline, das Amtmannstöchterchen — das sich fast als Gustavs Braut betrachten darf — und Suschen, des Erwarteten Schwester. Zu ihnen gesellt sich bald der verschollen geglaubte Wilhelm, dem das Herz aufgeht beim Anblick so schöner Mädchen. Doch diese ziehen es vor, sich davonzumachen. Bald aber findet er wieder Gesellschaft in dem Dragoner Schwarzbart, mit dem er freilich wenig sympathisiert. Während ihm noch die hübschen Mädchen im Kopf stecken, denkt dieser nur an Speise und Trank; bloß in einem Punkte sind sie sich vollständig gleich: sie haben beide kein Geld. Doch halt, da entdeckt Schwarzbart eine aushängende Lotterieliste, und Wilhelm, dessen einziges Besitztum ein Lotterielos ist, ersieht daraus, daß er eine Terne gewonnen! Seelenvergnügt will Wilhelm sein Los aus dem Tornister holen, da stellt sich heraus, daß er nicht seinen eigenen Tornister bei sich hat; ohne Zweifel hat er ihn jüngst bei einer Schlägerei vertauscht; auch die darin gefundene Brieftasche ist nicht die seine. Er vergißt sein Mißgeschick aber sofort, als Suschen und Karoline zurückkommen. (Quartett: „Laßt doch, ihr Schönen, euch erweichen.“) Nun kommt auch Jungfer Lieblich und laut begrüßt sie den fremden Soldaten als den zurückerwarteten Sohn des Hauses. Schlau macht sich Schwarzbart dies zu Nutzen — denn er vermutet, daß Verwandtschaft mit einem Gastwirt seinem hungrigen Magen nur dienlich sein könne — und bestätigt ganz einfach die irrige Meinung Jungfer Lieblichs, ja, er weiß sie sogar dem ebenfalls hinzukommenden Vater beizubringen, welcher Schwarzbarts Aussage um so eher Glauben beimißt, als der Tornister die Papiere von Wilhelm Busch enthält. Wilhelm, welcher sich anfangs weigert, den Schwarzbart bei seinem Betrug zu unterstützen, versteht sich endlich zu seiner Rolle, da er sich Hals über Kopf in das hübsche Wirtstöchterlein verliebt hat.

II. Akt. Scene wie im I. Akt. Aus dem Wirtshause tönt der Lärm der fröhlichen Gäste, Suschen aber tritt mit trüber Miene heraus (Kavatine: „Ich werde bald zu nichts mehr taugen) und empfängt auch den Amtmann, der eben sein Haus verlassen hat, sehr frostig. Der Einfaltspinsel Peter, des Amtmanns Vetter, kommt nun in jämmerlichem Aufzuge daher und erzählt dem Amtmann, daß er bei einer Prügelei erbärmlich durchgebläut worden sei. Er illustriert diesen Hergang durch Singen und Tanzen in sehr burlesker Weise. Inzwischen ist der Amtmann getangweilt und ärgerlich davongegangen. Nun erblickt Peter den echten Gustav, welcher von ihm Auskunft erbitten will, aber Peter läuft davon. Jetzt dämmert es dem Gustav auf, daß er vor dem Hause seines Vaters steht. Karoline, des Amtmanns Tochter, kommt herzu. (Arie: „Ihr freundlich stillen Fluren seid gegrüßt.“) Er giebt sich ihr aber nicht sogleich zu erkennen, sondern stellt sich als einen Freund ihres Gustav vor. Sie geht, und sein Vater tritt aus dem Hause; da kann sich der Sohn nicht länger halten und will den Vater umarmen; aber dieser hält ihn für verrückt und zu seinem Unglücke enthält sein Tornister die Papiere von „Wilhelm Stark“. Seinen Beteuerungen, daß der Tornister vertauscht sei, wird nicht geglaubt, man verhaftet ihn und bringt ihn einstweilen, da das Ortsgefängnis äußerst defekt geworden, in das Gartenhaus seines Vaters.

III. Akt. Hof hinter Buschs Hause. Es begegnen sich der Amtmann und der Wirt. Jener hat die Entdeckung gemacht, daß die Papiere des Gefangenen seinem verschollenen Sohn gehören. Doch hierüber wollen sie einstweilen tiefes Stillschweigen beobachten, auch Karoline gegenüber, die in großer Besorgnis um den Gefangenen ist. (Arie: „Er ist mir wert, er ist mir teuer.“) Sie giebt sogar dem Peter gute Worte, damit er aussage, nicht von Gustav, sondern von einem andern, so arg zugerichtet worden zu sein, aber erst nachdem Wilhelm und Schwarzbart dazu gekommen und sie alle sich gegenseitig erkannt haben, erklärt Peter sich bereit, Karolinens Wunsch zu

Digitized by Google

erfüllen. Auch Schwarzbart möchte sich gern baldmöglichst aus der Schlinge, die er sich selber gelegt hat, ziehen. Verwandlung: Zimmer im Gartenhause Buchs. Gustav sitzt im Finstern und ist sich klar, daß die Verwechselung der Tornister die Ursache allen Unheils ist. Der Unteroffizier Barsch macht ihm einen kurzen Besuch und läßt Andeutungen über eine bevorstehende Aufklärung fallen. Jetzt erscheint Karoline, die sich den Schlüssel zum Gefängnis zu verschaffen gewußt und sucht Gustav zur Flucht zu bewegen, aber man hört Geräusch, sie verbirgt sich in einem Nebenraum und nun kommt ihr Bruder Wilhelm, der wiederum Suschen hierher bestellt hat. Statt ihrer findet er Gustav, und diese beiden werden nun vom Unteroffizier Barsch betroffen, der ihnen zornig zu Gemüte führt, daß es verboten sei, einen Gefangenen zu besuchen, er läßt aber durch einen Soldaten den falschen, d. h. Gustav, abführen. Nun beginnt im Finstern eine wahre Komödie der Irrungen, denn es kommen nacheinander Karoline, Suschen, Gustav, Schwarzbart, Peter und Jungfer Lieblich, bis endlich auch der Amtmann, der Wirt und viele andere mit Lichtern eintreten und schließlich alle Irrtümer und Mißverständnisse zu allgemeinster Zufriedenheit aufklären.

560] Zar und Zimmermann.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Zar und Zimmermann ist wohl ohne Frage die bedeutendste Oper Lortzings. Seltsam ist es, daß bei der Generalprobe zur ersten Aufführung der damalige Kapellmeister am Leipziger Theater, Stegmayer, das Zarenlied „Sonst spielt' ich mit Scepter, mit Krone und Stern" streichen ließ. Erst auf Lortzings dringende Vorstellung, daß er sich gerade von dieser Nummer etwas verspreche, wurde diese Nummer restituiert. In den alten Orchesterstimmen des Leipziger Theaters kann man noch heute den blauen Strich sehen, mit dem dieses Lied durchstrichen ist.

Personen:

Zar von Rußland, unter dem Namen **Peter Michaelow** als Zimmergesell, Bar.
Peter Iwanow, ein junger Russe, Zimmergesell, T.
van Bett, Bürgermeister von Saardam, B.
Marie, seine Nichte, S.
Admiral **Lefort**, russischer Gesandter, B.
Lord **Syndham**, englischer Gesandter, B.
Marquis **v. Chateauneuf**, französischer Gesandter, T.
Witwe **Brown**, Zimmermeisterin, A.

Handlung: in Saardam.

Erste Aufführung: 22. Dezember 1837 in Leipzig.

I. Akt. Schiffswerft bei Saardam. Den beim Schiffsbau beschäftigten Zimmerleuten erheitert der unerkannt unter ihnen weilende Zar die Arbeit mit einem Liede. Peter Iwanow, der Gesellen an dem munteren Kameraden findet, erzählt ihm heimlich, daß er ein russischer Deserteur sei. Jetzt kommt Marie, des Bürgermeisters Nichte, und erzählt den beiden, daß ihr Oheim — auf Grund wichtiger Nachrichten — demnächst kommen werde, um die Werft zu revidieren. Der Zar sowohl wie Peter glauben jeder für sich, daß diese Recherchen nur ihnen gelten. Iwanow folgt Marie, um näheres von ihr zu hören. Nun kommt Admiral Lefort mit beunruhigenden Nachrichten aus Rußland, worauf der Zar befiehlt, alles zur baldigen Abreise zu rüsten. Mit der Arie „O sancta justitia" tritt der sich als „klug und weise" dünkende Bürgermeister auf. Der Zar muß ihm ein Schreiben entziffern, des Inhalts, daß der Bürgermeister auf einen Zimmergesellen, namens Peter, fahnden möge. Hierauf erfolgt eine drollige Untersuchung, nach der Peter Iwanow vom Bürgermeister als der Verdächtige bezeichnet wird. Um diesen nun schlau zu fangen, ist van Bett freundlich zu Iwanow und verspricht ihm sogar die Hand seiner Nichte; dem englischen Gesandten aber versichert er, daß es ihm ein Leichtes sein werde, den Gesuchten ausfindig zu machen. Bei der Witwe Brown sagt sich van Bett nun noch zum Hochzeitsfest ihres Sohnes an und, befriedigt von seinen Heldenthaten, entfernt er sich. Jetzt tritt Marie auf, von ihrem französischen Courmacher, dem Marquis Chateauneuf, gefolgt; dieser glaubt bald in Peter den Zaren zu erkennen und weiß ihn geschickt so weit zu bringen, daß er sich selbst verrät. Vorläufig aber wahren beide ihr Inkognito vor der Welt und verabreden sich, das bevorstehende Hochzeitsfest zu einer Unterredung zu benutzen.

II. Akt. Mit Lampions und Guirlanden geschmückter Wirtshausgarten. Hochzeitsgäste sitzen beisammen. Der Zar und Iwanow sitzen abgesondert an einem Tische zur Seite, und da letzterer seine Marie nicht entdecken kann, geht er, sie zu suchen. Lefort und Chateauneuf (beide verkleidet) benachrichtigen den Zaren, daß alles bereit sei und lassen sich mit ihm in ernste politische Verhandlungen ein, während Iwanow und Marie sich wie eifersüchtige Verliebte zanken. Mit dampfender Punschbowle kommt van Bett, der schon nicht mehr nüchtern ist und nimmt an einem anderen Tische Platz; zu ihm gesellen sich der verkleidete englische Gesandte und Iwanow. Während an dem einen Tische der Zar wichtige Verhandlungen mit Frankreich zum Abschluß bringt, glaubt Lord Syndham in Iwanow den Rechten entdeckt zu haben. Jetzt wird das Brautlied gesungen und man rüstet sich zum Tanze, da erscheint eine Abteilung

Digitized by Google

Soldaten, deren Offizier befehligt ist, der von Fremden betriebenen heimlichen Werberei ein Ende zu machen. Nachdem nun der Bürgermeister einen der Gesandten nach dem anderen als den Schuldigen bezeichnet und jedesmal ad absurdum geführt wird, will er schließlich den Zaren verhaften lassen, doch dieser packt ihn und stößt ihn zurück. Großer Tumult. Der Vorhang fällt.

III. Akt. Im Stadthause von Saardam. Van Bett studiert einen Huldigungschor zum Empfange des Zaren ein, für welchen er aber den Peter Iwanow hält. (Eine meisterhaft durchgeführte Burleske.) Am Schluß desselben tritt der wirkliche Zar auf, dessen Benehmen am vorigen Abende ihm noch eine tüchtige Standrede vom Bürgermeister einträgt, der sich alsdann, gefolgt von seinem Chore, würdevoll entfernt. Zu dem allein zurückbleibenden Zaren tritt Marie kummervoll, weil sie glaubt, daß ihr geliebter Iwanow der Zar sei, den sie nun doch nicht heiraten könne. Der Zar tröstet das Mädchen, welches nun hoffnungsvoll wieder davoneilt. Nach dem weltberühmten Liede; „Sonst spielt' ich mit Scepter, mit Krone und Stern" geht auch er ab. Nun folgt eine neckische Scene zwischen Marie und Iwanow. Nachdem sie ihn verlassen, kommt der Zar wieder. Er ist ganz außer sich vor Zorn, weil ihm durch Hafensperre die Abreise unmöglich gemacht worden. Da aber kann nun dem wirklichen Zaren der unechte helfen; denn durch den Lord ist Iwanow in den Besitz eines Passes gelangt, den er jetzt seinem vermeintlichen Kameraden zur Verfügung stellt. Der Zar reicht ihm einen Brief, der seinen Dank enthalte, jedoch mit dem Vorbehalt, daß Iwanow ihn erst nach Ablauf einer Stunde lesen dürfe. Der Zar geht ab. Hierauf findet die Begrüßung des angeblichen Zaren durch den Bürgermeister mit seinem Chore statt. Durch die Nachricht, daß die Hafensperre aufgehoben und Peter Michaelow an der Spitze einer Armee von dannen fahre, wird die Feier unterbrochen. Da öffnet Iwanow den geheimnisvollen Brief, der nun allen Klarheit über die wahre Person des Zaren verschafft. Das Schreiben trägt die Unterschrift des Zaren, genehmigt Iwanows Ehe mit Marie und ernennt ihn zum kaiserlichen Aufseher. Der hintere Vorhang öffnet sich und man sieht den abgelegenden Herrscher, umgeben von Lefort, Chateauneuf und vielen Offizieren.

561] Undine.

Romantische Zauberoper in 4 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Die Romantik ist nicht eigentlich Lortzings Domäne gewesen und häufig hört man in dieser Oper einen beträchtlich abgeschwächten Mendelssohn heraus. Am gelungensten sind daher die komischen Episoden.

Personen:

Bertha, Tochter des Herzogs Heinrich, S.
Ritter **Hugo von Ringstetten**, T.
Kühleborn, ein mächtiger Wasserfürst, Bar.
Tobias, Fischer, B.
Martha, sein Weib, A.
Undine, deren Pflegetochter, S.
Pater **Heilmann**, B.
Veit, Hugos Knappe, T.
Hans, Kellermeister, B.

Handlung: in einem Fischerdorfe, im herzoglichen Schloß in der Reichsstadt und auf Burg Ringstetten um 450.

Erste Aufführung: 25. April 1845 in Hamburg.

I. Akt. In der Hütte des Tobias. Der Ritter Hugo von Ringstetten ist auf eine Insel verschlagen, welche er, wegen des ewig tobenden Wassers, nun schon seit Monaten nicht verlassen kann. Während dieser Zeit hat sich der Ritter in Undine, das schöne Pflegetöchterchen der alten Fischersleute, Tobias und Martha, verliebt, und will sie nunmehr als sein Weib heimführen. Jene nahmen vor 15 Jahren die kleine Undine an Kindesstatt zu sich, an demselben Tage, als sie ihr einziges Töchterchen verloren. Wahrscheinlich war dies im Wasser umgekommen. Ein Pater, der zur Trauung geladen ist, tritt mit Martha auf, bald darauf auch Undine. Als diese von Hugo als Braut begrüßt wird und nun ganz harmlos erklärt, daß sie keine Seele habe, werden alle von Schrecken ergriffen und schwer nur gelingt es dem Pater, sie zu beruhigen. Die Fischer holen das Brautpaar zur Kirche ab; nachdem Hugo in einer Romanze gesungen, daß er „beim großen Waffenspiele" Bertha, die Tochter des Herzogs Heinrich kennen gelernt und sich ihr angelobt, daß aber Undine sie aus seinem Herzen verdrängt habe, gehen alle zur Kirche. Veit, Hugos lustiger Knappe, rollt ein von den Wogen herangespültes Fäßchen Wein herein und kostet den Trank. Da erscheint Kühleborn und weiß den Veit vertraulich zu machen, so daß dieser ihm bekennt, wie er die Vermählung seines Herrn für nichts weiter als ein verliebtes Abenteuer halte. Kühleborn faßt nun den Entschluß, stets zum Schutze Undinens bereit zu sein, falls sie dessen bedürfe. Der Hochzeitszug kehrt zurück, man bringt Wein, nimmt Abschied, und als nun die jungen Eheleute die Insel verlassen, nimmt Kühleborn die Gestalt des Paters Heilmann an und geht mit ihnen.

II. Akt. Durch eine prächtige Halle sieht man in einen Garten, in demselben ein Bassin mit der Statue eines Meergottes. An der Seite ein Fürstenstuhl. Veit erzählt dem Hans, daß es mit der Gattin seines Herrn nicht ganz geheuer sei und Hans vertraut dem Veit, daß auch über Bertha gar viel geredet werde, daß man

Digitized by Google

die Wahrheit aber erst erfahren würde, wenn heute der letzte Wille des Herzogs verkündigt werde. In der folgenden Scene gesteht Undine ihrem Gatten, daß sie von Wassergeistern abstamme und Hugo wird zunächst von Grauen ergriffen, doch siegt seine Liebe und er schließt Undine innig in seine Arme. Kühleborn tritt auf in der Gestalt eines Gesandten des Königs von Neapel und wirbt als solcher um die Hand Berthaldas. Die Prinzessin ringt noch immer mit ihrer Liebe zu Hugo, den — wie sie meint — sie selbst in den Tod getrieben hat. Da naht der Totgeglaubte mit seiner Gattin und ihre Enttäuschung gewaltsam niederkämpfend, befiehlt sie des Festes Anfang. Heute soll in das geheimnisvolle Dunkel, welches ihre Person bis dahin umgeben, auf Wunsch und Willen des verstorbenen Herzogs Licht gebracht werden. Während des Festes verkündet Kühleborn in einem Liede: „Es wohnt am Seegestade", daß Berthalda das Kind armer Fischersleute sei, welches vom Herzog aufgefunden und erzogen worden sei. Die Urkunde des Herzogs — welche darauf hin verlesen wird — bestätigt diese Worte. Doch Berthalda will nichts von den armen Fischersleuten wissen, welche die Sehnsucht nach ihrem geliebten Pflegekinde hierher getrieben hatte. Jetzt giebt sich Kühleborn zu erkennen, indem er in das Wasserbassin steigt und in die Fluten taucht, während die Statue in Trümmer stürzt. („Weicht von mir, denn Kühleborn, der Fürst der Fluten, spricht zu euch.")

III. Akt. Am Fuß der Burg Ringstetten. Wir erfahren von Veit, daß Berthalda, nach der Entdeckung ihrer niederen Herkunft, von Undine in ihrer Burg liebevoll aufgenommen sei. Statt ihr dies mit Dankbarkeit zu lohnen, entwendet Berthalda ihr des Gatten Herz. In einem Duett: „Ich lasse dich nicht" verleihen beide ihren leidenschaftlichen Gefühlen Ausdruck. Die hinzukommende Undine wird nun von Hugo, trotz der drohenden Stimmen der Wassergeister, verstoßen. Der darauf ohnmächtig Hinsinkenden kommt Kühleborn zu Hilfe. Er nimmt sie mit sich in ihre eigentliche Heimat zu den Wassergeistern. Beide sinken in die Tiefe hinab.

IV. Akt. Im Burghofe, in dessen Mitte sich ein, mit einem großen Stein bedeckter Brunnen befindet. Hugo ruht in einer Laube. Aengstliche Träume verscheuchen ihm den Schlaf. Er rafft sich gewaltsam auf, um sich für seine bevorstehende Hochzeit mit Berthalda zu rüsten. Da kommen Veit und Hans; des guten Weines voll, singt der Kellermeister ein übermüthiges Liedchen mit dem Refrain: „Im Wein ist Wahrheit nur allein." Schließlich kommen die beiden fröhlichen Gesellen — welche ihre einstige Herrin Undine hochverehrten — auf den Einfall, den Stein vom Brunnen zu heben, um der hochmüthigen Berthalda damit einen Streich zu spielen, denn sie wissen wohl, daß der Wassergeist dort in der Tiefe sein Wesen treibt. Kaum ist der Stein gehoben, so steigt Undine, dicht verschleiert, daraus hervor.

Verwandlung. Prunksaal in der Burg. Im festlichen Saale feiert man die Hochzeit Hugos mit Berthalda. Von Minute zu Minute wird Hugo unruhiger und aufgeregter, sagte ihm doch sein Traum, daß Undine um Mitternacht käme, um ihm, im Auftrag Kühleborns zu richten. Und wirklich, kaum hat es zwölf geschlagen, so erscheint unter heftigem Donner Undine. Reuevoll sinkt Hugo ihr in die Arme und sie zieht ihn hinab in die Tiefe. Die Wogen fluten herein, der Saal stürzt zusammen und man erblickt des Wasserfürsten Krystallpalast. Undine und Hugo sind wieder vereint unter Kühleborns Schutz.

562] Der Wildschütz.

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Von manchen wird der Wildschütz als Lortzings bestes Werk bezeichnet. Wer auch damit nicht übereinstimmen sollte, wird immerhin zugeben, daß das Werk von übermüthiger, liebenswürdiger Laune förmlich übersprudelt.

Personen:

Graf von Eberbach, Bar.
Die **Gräfin**, seine Gemahlin, S.
Baron **Kronthal**, Bruder der Gräfin, T.
Baronin **Freimann**, eine junge Witwe, Schwester des Grafen, S.
Nanette, ihr Kammermädchen, MS.
Baculus, Schulmeister, B.
Gretchen, seine Braut, S.
Pankratius, Haushofmeister auf dem Schlosse, Bar.

Handlung: auf einem Gute des Grafen, 1803.

Erste Aufführung: in Leipzig am 4. März 1846.

I. Akt. Platz im Dorfe. Die Dorfbewohner begehen festlich die Verlobung des Schulmeisters mit Gretchen. Dem armen Bräutigam aber wird die Feier arg vergällt, denn ein Schreiben des Grafen meldet ihm, daß er wegen Wilddieberei seines Amtes entlassen ist. Aus Liebe zu seiner Braut hat er in der That das Unrecht begangen, weil sie behauptete, an ihrem Ehrentage den Gästen unbedingt einen Rehbraten vorsetzen zu müssen. Nun giebt es nur eine Hilfe in der Not, Gretchen müßte selbst zum Grafen gehen und um Gnade bitten; denn es ist bekannt, daß er den Schönen hold. Aber zu diesem Mittel kann sich der eifersüchtige Baculus doch nicht entschließen. Da stellen sich zu rechter Zeit zwei junge Studenten ein. Es sind dies aber die Schwester des Grafen, die verwittwete Baronin Freimann und ihre Zofe. Die Baronin, die ihren hochbetagten

Digitized by Google

Gemahl verloren und ihren Bruder seit vielen Jahren nicht mehr gesehen, hat die Verkleidung gewählt, um ihre Schwägerin inkognito beobachten zu können. Nach einigem Zögern vertraut nun das Brautpaar den „Studenten" seine Not. Das Anerbieten der Gräfin, in Gretchens Kleidern aufs Schloß zu gehen und dort als seine Braut Vergebung zu erflehen, nimmt der Schulmeister hocherfreut an. Darauf künden Jagdhörner die nahe Ankunft des Grafen mit seinem Gefolge. Alsbald tritt er auch mit Baron Kronthal — der, von seiner Schwester unerkannt, als Stallmeister auf dem Schlosse weilt — auf. Dem eben herbeikommenden Gretchen begegnen die Herren überaus freundlich, aber noch mehr der Baronin, welche als schlichtes Bauernmädchen gekleidet, sie völlig bezaubert. Zu einem großen Feste ladet der Graf die Anwesenden für den kommenden Tag aufs Schloß ein.

II. Akt. Billardzimmer im Schloß. Auf Anraten des Haushofmeisters Pankratius macht Baculus der Gräfin seine Aufwartung, bewaffnet mit einem Bande Sophokles, denn, wie der Haushofmeister ihm anvertraute, ist die Dame eine große Verehrerin der Klassiker. Um ihr aber genügend zu imponieren, würzt er seine Rede reichlich mit Citaten. Ehe jedoch der arme Schulmeister noch seine Bitte der Gräfin gegenüber aussprechen konnte, wird er von dem hinzukommenden Grafen unwirsch hinausgewiesen. Der Lärm führt auch den Baron herbei, und als dieser und der Graf erfahren, daß Baculus seine Braut mitgebracht habe, werden sie freundlicher und heißen ihn, das Mädchen hereinzubringen. Nun erscheint die Baronin als verlegenes Bauernmädel. Der Baron sowohl wie der Graf wollen mit dem Mädchen allein bleiben. Für wenige Augenblicke erreicht dies auch der Baron, und da der Schulmeister eingeschlafen ist, findet er Gelegenheit, ihr seine Liebe zu gestehen, was nicht ohne Eindruck auf die Baronin bleibt. Aber der Graf kehrt sehr bald wieder, und da keiner es dem andern gönnen will, mit dem niedlichen Mädchen allein zu bleiben, einigt man sich dahin, Billard zu spielen. Im Verlaufe desselben stößt der Graf in seinem Eifer an eine Lampe. Sie verlischt, und die Finsternis benützend, stellen die beiden Männer dem Mädchen nach. Die hierdurch verursachte Unruhe lockt die Gräfin mit der Dienerschaft herbei, und diese führt das Mädchen hinweg. Alle gehen ab, nur der Baron bleibt beim Schulmeister zurück und bietet ihm die Summe von 5000 Thalern, wenn er seiner Braut entsage wolle. Baculus kann den Begriff einer solchen Summe kaum fassen und mit einer Arie, in welcher er seine Zukunftspläne entwickelt, schließt d. Akt.

III. Akt. Schloßpark. Der Baron teilt dem Grafen mit, daß er das schöne Landmädchen wirklich heiraten wolle, und dieser findet es sehr begreiflich. Ihr Gespräch wird durch die jungen Schönen, welche den Park noch festlich schmücken wollen, unterbrochen. Die beiden Männer machen den Mädchen reichlich stark die Cour, doch das Erscheinen der Gräfin macht dem Schäkern ein Ende. Die Mädchen stieben auseinander. Der auf Abwegen ertappte Graf muß seine Frau zum Frühstück geleiten, dem Baron wird der Schulmeister gemeldet. Bald stellt es sich heraus, daß der Baron gar nicht in die rechte Braut verliebt ist. In seiner Herzensangst beichtet der Schulmeister, daß das Mädchen, welches der Herr meint, ein verkappter Studio sei! Daraufhin wird die verkleidete Baronin vom Baron so unwirsch empfangen, daß sie sich gezwungen sieht, endlich ihr Inkognito fallen zu lassen. Die darauffolgende stürmische Liebeserklärung stört das Hinzukommen der Gräfin, welche den Baron mit sich fortführt. Der allein gelassenen Baronin wird nun vom Grafen die Cour gemacht. Als sie ihm eben auf seine Bitten ohne Zögern einen Kuß giebt, treten die Gräfin und der Baron hinzu. Die ganze Situation klärt sich jetzt auf, und, indem jeder sich als das, was er wirklich ist, zu erkennen giebt, beteuern sie alle, daß sie nur der Stimme der Natur gefolgt. Dem Schulmeister-Wilddieb wird selbstverständlich gnädigst Pardon gewährt, zumal — wie es sich nachträglich ergiebt — er keinen Rehbock, sondern seinen eigenen Esel erlegt hat; auch er singt dann „es hat mich nicht getäuschet die Stimme der Natur".

563] **Der Waffenschmied.**

Komische Oper in 3 Akten. Text und Musik von Albert Lortzing.

Die einzelnen Opern Lortzings zu charakterisieren und sie nach ihrem Werte zu ordnen, ist ebenso schwer wie überflüssig. Eine Stilveränderung ist nirgends wahrzunehmen, dagegen findet man überall schlichte, ungekünstelte Musik, drastisch komische und liebenswürdig-humoristische Scenen, und so ist es begreiflich, daß je nach dem Geschmacke des einzelnen eine Oper von diesem, die andere von jenem vorgezogen wird.

Personen:

Hans Stadinger, berühmter Waffenschmied und Tierarzt, B.
Marie, seine Tochter, S.
Ritter Graf v. Liebenau, Bar.
Georg, sein Knappe, T.
Ritter Adelhof aus Schwaben, B.
Irmentraut, Maries Erzieherin, M.S.
Brenner, Gastwirt, Stadingers Schwager, T.

Handlung: in Worms 16. Jahrhundert. Erste Aufführung: 4. März 1846 in Leipzig.

I. Akt. Stadingers Werkstatt. Chor der Gesellen, Graf v. Liebenau als Geselle Konrad unter ihnen. Sein Knappe Georg — ebenfalls als Handwerker verkleidet,

Digitized by Google

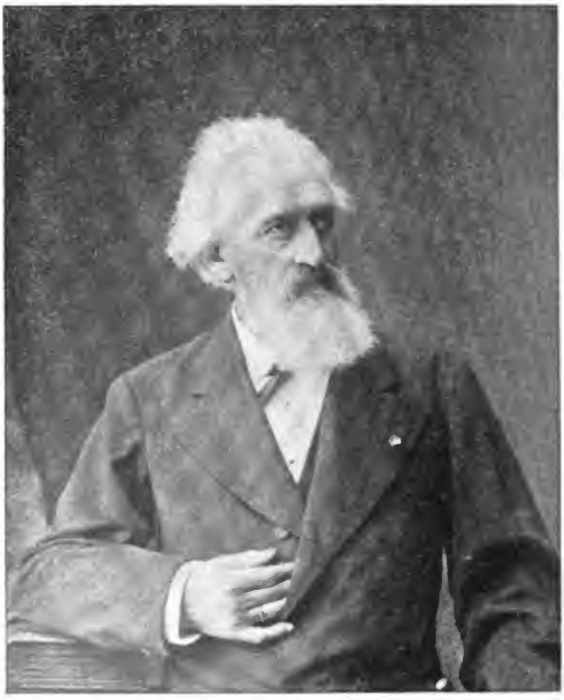
Albert Lortzing

Gustav Albert Lortzing,

geb. 23. Okt. 1803 in Berlin,
gest. 21. Jan. 1851 daselbst.

Nach einem im Verlag von Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig, erschienenen Stahlstich, mit Genehmigung der Verlagshandlung.

Digitized by Google



Friedrich Freiherr von Flotow,

geb. 27. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf (Mecklenburg),
gest. 24. Jan. 1883 in Darmstadt.

Digitized by Google

berichtet ihm, daß Fräulein v. Katzenstein, seine Braut, in der Stadt eingetroffen sei, jedoch der Graf will nichts mehr von ihr wissen, weil er des Waffenschmieds Tochter, Marie, liebt. Der eintretende Meister ist im Begriff als Tierarzt irgendwo Hilfe zu bringen, doch begrüßt er seine Gesellen noch vorher, um sie zu seinem morgigen Ehrentage, dem 25jährig. Meisterjubiläum einzuladen. Im Abgehen gebietet er Georg, dem Grafen v. Liebenau auf alle Fälle den Eintritt in sein Haus zu verwehren. Seinem Knappen vertraut der Ritter seinen Entschluß, die schöne Marie zu heiraten, trotz der heftigen Abneigung des Meisters gegen alle Ritter, auf die der Waffenschmied nun einmal seinen Haß geworfen, weil seine Frau ihm vor Jahren mit einem Ritter davongegangen. Doch vorher will der Graf noch einmal die Treue seines Mädchens erproben und ihr als Ritter entgegentreten. Nachdem der Graf davongeeilt, giebt der Knappe in einer großen Arie: „Man wird ja einmal nur geboren" seine heitere Lebensanschauung zum besten und geht danach ab. Nun tritt Stadingers Schwager, der Gastwirt Brenner, mit dem drolligen Ritter Adelhof aus Schwaben auf. Dieser will — von Fräulein v. Katzenstein beauftragt — Stadinger anempfehlen, dem Gesellen Konrad die Hand seiner Tochter zu geben. Da sie aber nur die redselige Irmentraut antreffen, gehen sie unverrichteter Sache wieder fort. Bei Irmentraut sucht Marie Schutz. Sie weiß, daß der Ritter kommen wird und erwartet ihn mit Zagen. Als er kommt, liefert ihm Marie den besten Beweis ihrer Liebe und Treue, indem sie ihn gehen heißt, weil sie Konrad, den Gesellen, liebt. Kaum ist er fort, so kehrt Stadinger zurück, und voll Argwohn läßt er das ganze Haus nach dem Ritter durchsuchen. Vergebens, er ist nicht zu entdecken. Darauf begeben sich alle zur Ruhe. Nur Marie kommt noch einmal zum Vorschein, sie möchte gar zu gerne den Gesellen Konrad noch einmal sprechen. In der Schlußscene „'s mag freilich nicht so übel sein" spricht sich ihre tiefe Liebe zu ihm aus.

II. Akt. Zimmer bei Stadinger. Konrad erwartet Marien, um ihr seine Liebe zu gestehen, doch will er sie noch ein wenig mit fingierter Eifersucht necken. Sie kommt, und nachdem er gethan, wie er geplant hatte, umarmt er sie zärtlich. Hierbei werden sie von Irmentraut überrascht. Die alte, verliebte Jungfer begehrt nun selbst einen Kuß, den Konrad ihr lachend giebt, was aber der hereintretende Knappe zu seinem großen Gaudium bemerkt. Der Lärm zieht den Meister herbei, doch kommt er gar nicht dazu, seinen ganzen Zorn über die schuldigen Häupter zu ergießen, denn der Ritter Adelhof tritt ein und kann sich nun endlich seines Auftrags entledigen. Doch zornig weist der Waffenschmied ihn zur Thür hinaus, und dem Gesellen Konrad kündigt er den Dienst. Dem Georg dagegen trägt er die Hand seiner Tochter an. Doch dieser macht allerlei Ausflüchte, und ehe Stadinger sich mit ihm ausgesprochen, kommt der schwäbische Ritter wieder und will auch seinerseits aus Georg und Marie ein Paar machen. Verwandlung. Stadingers Weinberg. Fröhliche Menschen sind zum Jubiläumsfest bei Gesang und Tanz vereint. Atemlos kommt wieder der schwäbische Ritter heran und verkündet, daß der Georg die Marie keinesfalls heiraten dürfe. Sein Erscheinen ruft bei allen große Heiterkeit hervor. Darauf stürzt Irmentraut ganz aufgeregt herbei mit der Nachricht, daß Marie überfallen und entführt worden sei. Doch ihr auf dem Fuße folgt schon die Entführte, denn Konrad ist ihr Retter gewesen. Aber der Waffenschmied hat nun genug der Unruhe. Den Konrad mag er nun einmal nicht als Schwiegersohn, während Georg und Marie auch kein Paar werden wollen, und so beschließt er, die arme Marie ins Kloster zu schicken.

III. Akt. Zimmer bei Stadinger. Marie spinnt (Lied „Wir armen, armen Mädchen"). Der Waffenschmied und der Gastwirt Brenner treten ein. Ersterer verlangt den Hergang der Entführungsgeschichte zu hören und ruft alle Beteiligten herbei, aber der schwäbische Ritter Adelhof kommt auch herzu, und es kostet Konrad alle List, seine Geschwätzigkeit unschädlich zu machen; aber von Konrad will der eigensinnige Stadinger doch nichts wissen. Nun wird ihm gemeldet, daß der Graf von Liebenau Stadt und Haus bedrohe, falls Stadinger auf seinem Entschluß beharre. Da endlich willigt der alte Stadinger ein und giebt dem vermeintlichen Gesellen Konrad die Hand Mariens. Verwandlung. Platz vor Stadingers Haus. Glanzender Zug: der Graf in glänzender Rüstung mit Marie und viel Volk. Stadinger steht vor seinem Hause und sieht dem Zuge mit Staunen zu. Da naht sich ihm das Paar und bittet um seinen Segen, den er nicht verwehrt, da er nun einmal überlistet worden und an dem Faktum nichts mehr zu ändern ist.

564) Alessandro Stradella.

Romantische Oper in 3 Akten. Text nach dem Französischen von W. Friedrich. Musik von Fr. von Flotow.

Die größten Erfolge waren Flotow durch „Stradella" und „Martha" beschieden. Erstere Oper verdankt ihren dereinstigen großen Erfolg wohl hauptsächlich der äußerst geschickten und amüsanten Charakterisierung der beiden Banditen Malvolio und Barbarino. Flotows Musik ist mehr französisch als deutsch, die Melodik äußerst gefällig und die Rhythmik pikant und graziös.

Personen:

Alessandro Stradella, Sänger, T
Bassi, ein reicher Venezianer, B.

Digitized by Google

Leonore, seine Mündel, S.
Malvolio und **Barbarino**, Banditen, T. und B.
Handlung in Venedig und Rom 1675.
Erste Aufführung: 25. Dezember 1844 in Hamburg.

Die Handlung folgt in der Hauptsache ganz treu der Geschichte. Stradella, berühmter Tonsetzer und Sänger des 17. Jahrhunderts, faßte eine heftige Leidenschaft zu der Geliebten eines venetianischen Nobile, welche jedoch dem Sänger den Vorzug gab und mit diesem nach Rom entfloh. Der Nobile ließ die Flüchtigen durch Banditen verfolgen, die gerade in Rom eintrafen, als Stradella eben im Begriff stand, sein Oratorium „San Giovanni Battista" in der Lateranskirche aufzuführen. Die Musik ergriff aber die Banditen so mächtig, daß sie die Liebenden verschonten. In der Oper läßt der Komponist den Stradella eine Hymne: „Jungfrau Maria" singen, anstatt ihn ein Oratorium aufführen zu lassen, welche Aenderung begreiflicherweise ganz unumgänglich war.

565] Martha, oder der Markt zu Richmond.

Romantisch-komische Oper in 4 Akten.
Text nach dem Französischen von W. Friedrich. Musik von Friedrich von Flotow.

Martha ist zweifellos Flotows beste Oper; mit großem Geschick hat er das reizende irische Lied „the last rose of summer" einzuflechten gewußt und außerdem eine sehr pikante, prickelnde Musik geschaffen, die wohl im stande sein wird, die Oper noch manches Jahr auf dem Repertoire zu erhalten.

Personen:

Lady **Harriet Durham**, Edelfräulein der Königin, S.
Nancy, ihre Vertraute, M.S.
Lord **Tristan Mickleford**, ihr Vetter, B.
Lyonel, T.
Plumkett, ein reicher Pächter, Bar.
Der **Richter** zu **Richmond**, Bar.

Handlung: auf dem Schlosse der Lady und in der Umgebung von Richmond.
Erste Aufführung: 25. Nov. 1847 in Wien.

I. Akt. Salon der Lady Harriet. Die Mädchen der Lady Harriet und besonders deren Vertraute Nancy bemühen sich vergeblich, ihre verstimmte Herrin aufzuheitern. Auch dem hinzukommenden geckenhaften Courmacher Lord Tristan, der von Lady Harriet weidlich zum Narren gehalten wird, gelingt es nicht. Doch schließlich erwecken vorüberziehende Bauern und Bäuerinnen, welche auf dem Wege nach Richmond sind, der Lady Lebenslust. Sie und Nancy kommen auf den Einfall, unter Lord Tristans Schutz als Bäuerinnen gekleidet ebenfalls den Markt zu Richmond zu besuchen. Verwandlung: Marktplatz in Richmond. In dem Marktgewühle treten der reiche Pächter Plumkett und dessen Pflegebruder Lyonel auf. Als armer Verbannter war Lyonels Vater in das Dorf gezogen, und der kleine Knabe nach dessen Tode bei Plumketts liebevoll aufgenommen. Der arme Verbannte hinterließ seinem Sohne nichts als einen Ring mit dem Bedeuten, daß er denselben im Augenblicke tiefer Not der Königin senden soll, auf deren Hilfe er dann bauen könne. — Mit einem Glockenzeichen wird der Beginn des Marktes angekündigt, welcher hauptsächlich dazu dient, daß Herrschaften hier ihre Mietsverträge mit Dienstboten abschließen. Unter den vielen Mägden, die sich hier verdingen wollen, erscheinen auch Lady Harriet und Nancy in Bäuerinnentracht, in Begleitung des ebenfalls als Bauern gekleideten Lord Tristan, der von einer Schar von Mägden umringt wird, die ihn für einen reichen Pächter halten und gerne bei ihm in Dienst treten wollen. So wird er ganz von seinen Damen getrennt. Lady Harriet und Nancy erregen das Wohlgefallen Plumketts und Lyonels, und Spaßes halber lassen sie sich von Plumkett und Lyonel mieten und nehmen das Handgeld von ihnen an. Als sie nun genug des Spaßes haben, und sich ebenso wie der Lord entfernen wollen, da hilft ihnen kein Bitten und kein Flehen, Lady Harriet und Nancy müssen wohl oder übel ihren Gebietern Plumkett und Lyonel folgen.

II. Akt. Zimmer im Hause Plumketts und Lyonels. Im Heim der beiden Pächter finden wir die unternehmungslustigen Damen wieder, welche sich hier Martha und Julia nennen. Sie weigern sich aufs entschiedenste, ihre Herren zu bedienen; wenn sie nicht dienen wollen, sollen sie wenigstens spinnen, was sie natürlich beide nicht können. Die beiden Männer zeigen es ihnen, was Nancy höchlich belustigt; sie treibt allerlei Allotria, wirft Plumketts Spinnrad um und läuft dann eilig aus dem Zimmer. Plumkett, der sich im Umsehen in das lustige Mädchen verliebt hat, folgt ihr. Harriet und Lyonel bleiben allein. Auch sie fühlen sich zu einander mächtig hingezogen, doch eingedenk ihres Standes weist die Lady Lyonel zurück. Nachdem Plumkett und Nancy wieder eingetreten sind, begeben sich alle zur Ruhe. Als alles still ist, schlüpfen die Mädchen noch einmal aus der ihnen angewiesenen Kammer hervor. Zum Glück, nachdem die Lady und Nancy schon fast verzweifelten über die Folgen ihres leichtsinnigen Streiches, steigt der Lord zum Fenster herein. Er war den beiden Damen gefolgt und unter seinem Beistand können sie auf demselben Wege glücklich aus dem Pächterhaus entkommen.

III. Akt. Im Walde. Es herrscht reges Treiben, denn die Königin hält Jagd. Bei dieser Gelegenheit begegnet Plumkett der als Jägerin gekleideten Nancy, die er sofort als seine Magd Julia erkennt und wieder mit sich nehmen will, doch Nancy stürmt mit den Jägerinnen davon. Auch

Digitized by Google

Lyonel trifft seine heißgeliebte Martha, die ihn jedoch aus Furcht vor der Königin gänzlich verleugnet, und da Lyonel der Jagdgesellschaft gegenüber den wahren Sachverhalt erzählt, erklärt Lady Harriet ihn für wahnsinnig. (Ensemble „Mag der Himmel dir vergeben".) Lyonel wird verhaftet, doch gelingt es ihm, dem Plumkett heimlich seinen Ring zu geben mit der Bitte, ihn der Königin zuzustellen.

IV. Akt. Zimmer wie im 2. Akte. Diese Reue führt die Lady wieder in das Haus des Pächters; sie singt das Lied von der letzten Rose, welches Lyonel ihr im 2. Akte gesungen hatte, und erreicht dadurch, was sie gewollt: Lyonel erscheint. Doch trotzdem sie Lyonel erzählt, daß sie persönlich den Ring der Königin überbrachte — wodurch sich herausstellte, daß Lyonel der Sohn des seiner Zeit unschuldig verbannten Grafen Derby ist — trotzdem sie ihm ihre Liebe gesteht, weist nun der schwergekränkte Lyonel die Lady schroff zurück. Harriet entwirft nun rasch einen Plan, um dennoch den Geliebten zu erringen, und bittet Plumkett und Nancy um ihren Beistand. Sie geht und jetzt erfolgt die Verlobung des Plumkett mit Nancy. Verwandlung: Marktplatz in Richmond. Harriet hat künstlich dasselbe Treiben wie im 1. Akte herzustellen gewußt; der schwermütig einherkommende Lyonel glaubt jetzt einen bösen Traum geträumt zu haben, und wie Martha sich ihm demütig nähert, schließt er sie in seine Arme.

566] Die lustigen Weiber von Windsor.

Komisch-phantastische Oper in 3 Akten. Text nach Shakespeare v. H. S. Mosenthal. Musik von Otto Nicolai.

Diese liebenswürdige, von echtem Humor reich erfüllte Oper wird Nicolais Namen noch lange lebendig erhalten, während außer ihr nicht ein einziges seiner Werke — die gut gemachte aber trockene Ouvertüre über „Ein' feste Burg ist unser Gott" ausgenommen — heute noch lebt. Nicolai starb acht Wochen nach der ersten Aufführung dieses seines Meisterwerkes und hat also den großen allgemeinen Erfolg desselben nicht mehr erlebt.

Personen:

Sir **John Falstaff**, B.
Fluth und **Reich**, Bürger, Bar.
Fenton, T.
Junker Spärlich, T.
Dr. **Cajus**, B.
Frau **Fluth**, S.
Frau **Reich**, MS.
Jungfer **Anna Reich**, S.

Handlung: in Windsor; Anfang d. 17. Jahrhunderts.

Erste Aufführung: 9. März 1849 in Berlin.

I. Akt. Straße, rechts und links Häuser von Fluth und Reich. Frau Fluth und Frau Reich, welche beide einen ganz gleich lautenden Liebesbrief von Falstaff erhalten haben, beschließen, um nicht nur ihre, sondern aller Frauen Ehre zu retten, sich an diesem frechen Liebhaber gründlich zu rächen. Sie gehen; Fluth und Reich treten mit dem reichen aber dämlichen Junker Spärlich auf, dem der letztere seine Tochter zur Frau geben will, während er den hinzukommenden Fenton, der ihn um Annas Hand bittet, abweist. Verwandlung: Wohnzimmer in Fluths Haus. Als John Falstaff Frau Fluth in deren Wohngemach besucht, unterbricht Frau Reich der Verabredung gemäß, gerade als Falstaff aufdringlich werden will, das tête-à-tête und bringt die Nachricht, daß der eifersüchtige Gatte Frau Fluths Verdacht geschöpft habe, in wenigen Augenblicken zurückkehren und zweifellos den Liebhaber töten werde. In seiner Herzensangst läßt Falstaff sich von den beiden Frauen in einen großen, im Zimmer befindlichen Wäschekorb stecken. Den beiden Männern, welche den Korb fortschaffen sollen, tragen die Frauen auf, den Korb auf die Bleiche zu bringen und den Inhalt ins Wasser zu werfen. Zwar werden die Träger einen Augenblick von dem blind eifersüchtigen Fluth aufgehalten, zwar wird das ganze Haus nach dem vermuteten Nebenbuhler durchsucht, aber natürlich ohne Erfolg.

II. Akt. Im Wirtshause zum Hosenband. Falstaff, welcher sich hier beim Wein von seinem Bad in der Themse erholt, vergißt sein Mißgeschick vollends, als ihm ein Briefchen von Frau Fluth gebracht wird, welches ihn zu einem neuen Stelldichein entbietet. Andere Bürger treten auf und einige sind so vermessen, mit Falstaff um die Wette zu trinken. Hierauf betritt Fluth das Wirtshaus und macht mit Falstaff Bekanntschaft unter dem Namen Bach. Der angebliche Sir Bach weiß die Rede auf Frau Fluth zu bringen, um deren Gunst er vergeblich werbe und im Laufe des Gespräches verrät Falstaff die Stunde des neugeplanten Stelldicheins. Großes Duett: „Wie freu' ich mich, wie treibt mich das Verlangen." Verwandlung: Garten hinter Reichs Hause. Spärlich wünscht Anna hier zu treffen, verbirgt sich jedoch schnell, als er den herannahenden Dr. Cajus gewahr wird, der sich ebenfalls hinter einem Busch versteckt als Fenton erscheint. Dieser behauptet das Feld und lockt mit seiner Romanze „Horch', die Lerche singt im Hain" Anna aus dem Hause. Liebesduett. Verwandlung: Zimmer wie im ersten Akt. Frau Fluth und Falstaff. Frau Fluth heuchelt aufrichtiges Bedauern wegen des Unfalls, den der Ritter gestern gehabt habe mit dem Wäschekorb. Ihr Beisammensein wird wieder durch Frau Reich gestört, die Fluths plötzliche Rückkehr von der Jagd meldet. Fluth würde gleich mit den Nachbarn hier sein, denn er habe sichere Kunde, daß er gestern betrogen und der Ritter heute wieder bei seiner Frau sei. Nun wird Falstaff in die Kleider der Muhme

Digitized by Google

von Brentford, der Fluth sein Haus verboten, gesteckt und als solche wird Falstaff von dem eifersüchtigen Ehemann zur Wohnung hinausgeprügelt. Fluth durchsucht vergeblich, zum Jubel der Frauen, die ganze Wohnung nach Falstaff.

III. Akt. Zimmer in Reichs Haus. Die beiden Ehepaare und Anna bei Tisch. Die Frauen haben ihr lustiges Abenteuer mit dem dicken Ritter zum Besten gegeben und die Männer sind natürlich damit einverstanden, Falstaff nochmals seine Streiche entgelten zu lassen und zwar soll dies bei einer großen nächtlichen Maskarade geschehen. Diese Gelegenheit soll Frau Fluth auch zu ihrem Plan, Anna mit Dr. Cajus zu verbinden, dienen. Ihr Gatte hat denselben Wunsch, nur daß er Junker Spärlich sich als Schwiegersohn erkoren hat. Anna hört die Pläne ihrer Eltern geduldig an und beschließt, sich heimlich mit Fenton trauen zu lassen. Verwandlung: Wald mit einem Jagdpavillon, in welchen nach und nach alle Hauptpersonen eintreten. Falstaff erscheint als Jäger Herne und wird von den beiden Frauen freundlich empfangen. Jedoch bald umringt ihn eine Schar von Kindern, als Kobolde verkleidet, die ihn auf jede Art und Weise plagen und necken. Darauf treten Dr. Cajus und Junker Spärlich auf, jeder hält den anderen in seiner Verkleidung für die geliebte Anna und glaubt sein Liebchen im Arm zu halten, während er mit dem Nebenbuhler davon eilt. Nach dem allgemeinen Tanz und Chor „Faßt ihn' Geister, nach der Reih" treten endlich Fluth und Reich und die Frauen unmaskiert vor Falstaff. Cajus und Spärlich haben ihren Irrtum erkannt, und den Neuvermählten, Anna und Fenton, wird alles verziehen.

567] Genoveva.

Oper in 4 Akten. Text nach Tieck und Hebbel. Musik von Robert Schumann.

Diese einzige Oper Schumanns hat verhältnismäßig nur geringe Verbreitung gefunden. Die Hauptschuld daran trägt ohne Zweifel das Textbuch. Wasielewski sagt sehr richtig: „Der schönste Teil der Legende ist auf ein Minimum reduziert. Das kummervolle thränenreiche Leben der schuldlos verbannten Gattin in der Einöde, die Wunder, welche zur Erhaltung ihrer selbst und ihres Kindes geschehen, alles dieses, was so tief im sittlichen Gefühle begründet liegt, zur innigen Mitleidenschaft anregt und mit dem Volksbewußtsein von der Genoveva aufs regste, untrennbarste verbunden ist, kommt hier in Wegfall." Die Musik, obgleich tief und edel empfunden, hat aber doch mannigfache, in Schumanns Naturell begründete Schwächen, und so ist es begreiflich, daß das Werk nur sporadisch auf den Bühnen erscheint und zwar vorzugsweise aus Verehrung für den großen Komponisten.

Personen:

Hidulfus, Bischof von Trier, B.
Siegfried, Pfalzgraf, Bar.
Genoveva, S.
Golo, T.
Margareta, A.
Drago, Haushofmeister, Bar.
Balthaser u. **Kaspar**, Jäger, Bar. u. B.

Handlung: in und um Siegfrieds Burg und in Straßburg, um 730.

Erste Aufführung 25. Juni 1850 in Leipzig.

Pfalzgraf Siegfried zieht aus zum Kampf gegen die Mauren in Spanien, er nimmt Abschied von seiner schönen Gemahlin Genoveva, welche er speziell dem Schutze seines Freundes Golo anempfiehlt, während er seine Dienerschaft unter Obhut Dragos stellt. Golo aber ist ein falscher Freund, und während eines Trinkgelages, welchem sich die Dienerschaft in den Gesinderäumen in roher Weise hingiebt, stellt er der Gattin seines Freundes nach. Wie er sie aber umarmen will, nennt sie ihn einen ehrlosen Bastard und stößt ihn zurück. Nun ist Golo ihr geschworener Feind und zettelt eine Intrigue an, wodurch Drago in dem Zimmer Genovevas versteckt gefunden wird. Der alte Drago wird erstochen, die Pfalzgräfin wird von der Dienerschaft in den Turm geschleppt. — Siegfried rastet auf seiner Rückkehr in Straßburg bei Margereta, der Amme Golos, welche Hexenkünste treibt und die ihm in einem Zauberspiegel alles das zu zeigen verspricht, was zu sehen er nur wünschen mag. Er weist sie ab, als jedoch Golo erscheint und einen Brief vom Hauskaplan bringt, der ihm die Untreue Genovevas vorspiegelt, da wird er anderen Sinnes und verlangt die Bilder zu sehen. Er will sehen, was in seiner Abwesenheit geschehen und sie zeigt ihm nach zwei anderen Bildern das vertrauliche Beisammensein seines Weibes mit Drago. Wutentbrannt stürzt er davon, aber nun erscheint der Hexe der Geist des ermordeten Drago, der ihr mit dem Scheiterhaufen droht, wenn sie nicht dem Pfalzgrafen die Wahrheit gestehe. Inzwischen ist Genoveva in eine einsame Felsgegend verbannt, sie betet zu einem Muttergottesbilde, da naht Golo und bietet ihr Leben und Freiheit an, wenn sie sich ihm ergeben will, aber sie weist ihn mit Abscheu zurück und schon will Golo das Todesurteil an ihr vollstrecken lassen, da eilt noch eben rechtzeitig der Pfalzgraf herbei, geführt von der Hexe Margareta, und die unschuldige Märtyrerin ist befreit.

568] Rigoletto.

Oper in 3 Akten. Text nach Viktor Hugos „Le roi s'amuse" von F. M. Piave. Musik von G. Verdi.

Die Glanzzeit Verdis beginnt mit Rigoletto, welcher 1851 in Mailand geschrieben wurde und mit dem Trovatore und der Traviata die Trias der populärsten Opern des Maestro bilden.

Digitized by Google

Personen:
Der Herzog von Mantua, T.
Rigoletto, sein Hofnarr, Bar.
Gilda, dessen Tochter, S.
Giovanna, deren Gesellschafterin, A.
Sparafucile, ein Bandit, B.
Maddalena, seine Schwester, M.S.
Graf v. Monterone, B.
Hofleute:
Graf v. Ceprano, Bar.
dessen Gemahlin, S.
Marullo, Bar.
Borso, T.
Handlung: in Mantua und Umgegend.
16. Jahrhundert.
Erste Aufführung 11. März 1851 in Venedig.

I. Akt. Saal im herzoglichen Schloß. Großes Fest bei dem Herzog. Derselbe spricht dem Borso sein Entzücken über ein junges Mädchen aus, welches er in der Kirche kennen gelernt. Dabei ruhen aber seine Blicke bewundernd auf der Gräfin Ceprano. (Ballade: „Freundlich blick' ich auf diese und jene.") Rigoletto hat dies bemerkt und schlägt dem Herzog vor, sich des Grafen zu entledigen. Dieser hört jedoch den bösen Rat und schwört dem Narren Rache. Nun wird Rigoletto selbst genedt, daß er jede Nacht zum Liebchen schleiche. Das Fest wird durch Monterone gestört, welcher vom Herzog Rechenschaft fordert, weil seine Tochter verführt worden ist. Statt des Herzogs antwortet der Narr, indem er den unglücklichen Vater grausam verhöhnt. Während Monterone gefangen abgeführt wird, flucht er dem Narren. Verwandlung: Straße, davon durch eine Mauer abgetrennt der Vorhof von Rigolettos Hause. Nacht. Rigoletto, gleich darauf Sparafucile, welcher ihm seine Dienste als Bandit anbietet. Rigoletto betritt sein Haus und wird von seiner Tochter Gilda freudig empfangen. Sie kennt weder ihren Stand noch ihren Namen und kommt aus ihrer Wohnung nie heraus; bloß in der Kirche ist sie mit Giovanna gewesen. Während Rigoletto durch die Thür auf die Straße schaut, ob nicht ein Unberufener sein Glück belausche, ist der Herzog schon eingeschlichen, der, als Rigoletto sich entfernt, Gilda zu Füßen sinkt. Großes Liebesduett. Gilda schwört dem jungen Studenten (als solchen hat sie den Herzog in der Kirche kennen gelernt) ewige Treue. Er nimmt Abschied. (Gildas Arie: „Teurer Name, dessen Klang.") Unterdessen haben sich auf der Straße Cepranos Freunde versammelt, um das vermeintliche Liebchen Rigolettos zu entführen. Der Narr kommt hinzu, und man lügt ihm vor, daß diese Vorbereitungen Cepranos Gattin gälten. Man verbindet Rigoletto die Augen, und erst als Gilda um Hilfe ruft, erkennt der Narr, wie schändlich er betrogen worden. Ohnmächtig sinkt er zu Boden.

II. Akt. Saal im Schlosse. Der Herzog hat von Gildas Entführung Kunde erhalten, erfährt aber jetzt erst den Aufenthaltsort des Mädchens. Er eilt ab, Gilda zu beruhigen. Der Narr tritt auf und heuchelt lustige Laune; schließlich bricht sich sein Kummer Bahn und er frägt die Herren nach Gilda. Er ist bereits nahe daran, gewaltsam bis zum Herzog vorzudringen, als Gilda erregt das Zimmer betritt. Die Kavaliere lassen Vater und Tochter allein, und diese bekennt ihre Liebe zum Herzog, dem angeblichen Studenten aus der Kirche. Rigoletto bemüht sich, Gilda zu trösten, ist aber innerlich fest entschlossen, sich blutig an dem Herzog zu rächen, welcher Entschluß noch verstärkt wird, als er Monterone von Wächtern in den Kerker führen sieht. (Großes Duett: „Ha, bald schlägt die blutige Stunde.")

III. Akt. Eine Mauer trennt die Bühne in zwei Hälften, deren eine die Straße, die andere das Zimmer Sparafuciles mit einem Balkon darüber darstellt. Auf der Straße sehen wir Rigoletto und seine Tochter, welcher hier die Augen geöffnet werden sollen über den Herzog. Im Zimmer aber sitzt der Bandit, gleich darauf kommen die Tänzerin Maddalena und der Herzog, der vor einem Gewitter Schutz gesucht hat. (Kanzone des Herzogs: „Ha, wie so trügerisch sind Weiberherzen". Dann Quartett: „Als Tänzerin erschienst du mir"), in welchem sich die verschiedenen Gefühle, der Leichtsinn des Herzogs und Maddalenas einerseits, die Rachegedanken Rigolettos und Gildas Schmerz andererseits aussprechen. Auf Wunsch ihres Vaters eilt Gilda nun ab, um Männerkleider anzulegen, in welcher Verkleidung Rigoletto sie nach Verona führen will. Unterdessen giebt Rigoletto dem Sparafucile den Auftrag, den Herzog zu töten und zahlt dem Banditen eine Summe im voraus. Rigoletto zieht sich zurück. Maddalena, welche den Plan vernommen, bittet, den Jüngling zu schonen, was aber gegen ihres Bruders Banditenehre geht. Die Tänzerin erreicht es schließlich, daß, falls sich bis Mitternacht Ersatz für den Herzog fände, Sparafucile ihren Wunsch erfüllen würde. Diese Scene hat die zurückgekehrte verliebte Gilda mit angehört. Ohne Zögern klopft sie an die Thür, der Bandit öffnet und einen Mann erblickend, ersticht er sie. Nun klopft Rigoletto und Sparafucile reicht ihm den Leichnam, in einen Sack gehüllt, heraus. Schon will der Narr mit seiner Last zum Flusse eilen, als er den Herzog fröhlich singen hört: „Mädchen und Frauen, die sind beweglich." Entsetzt reißt der Narr das Tuch vom Angesicht des Toten, und er erkennt seine Tochter. Der Fluch Monterones hat sich fürchterlich erfüllt; ohnmächtig bricht Rigoletto zusammen.

569] Der Troubadour.

Oper in 4 Akten. Text von Cammerano. Musik von G. Verdi.

Die populärste Oper des fruchtbaren Komponisten. Zwar enthält sie manches,

Digitized by Google

was uns dramatisch unwahr erscheint, denn öfters hören wir bei tragischen Momenten ziemlich banale Melodien, aber dennoch muß man gestehen, daß das Werk von spontaner Schaffenskraft zeugt und sehr viel Bestrickendes enthält.

Personen:

Graf **von Luna**, B.
Leonore, Gräfin von Sargasto, S.
Inez, deren Vertraute, S.
Manrico, ein Troubadour, T.
Ruiz, sein Freund, T.
Ferrando, Lunas Feldhauptmann, B.
Azucena, eine Zigeunerin, M.S.
Handlung in Biscaya und Aragonien.
15. Jahrhundert.

Erste Aufführung: 19. Jan. 1853 in Rom.

I. Akt. Wachtstube. Der alte Hausbofmeister des Grafen von Luna, Ferrando, erzählt der lauschenden Dienerschaft, wie einst eine Zigeunerin den jüngeren, noch in der Wiege schlummernden Sohn des alten verstorbenen Grafen Luna verzaubert habe. Zur Strafe ließ der Graf das böse Weib auf dem Scheiterhaufen verbrennen, doch deren Tochter übernahm es nun, die so traurig endende Mutter zu rächen und entführte den verzauberten Knaben. Kurze Zeit darauf fand man an derselben Stelle, wo die alte Zigeunerin verbrannt worden war, die Gebeine eines Kindes. Doch der alte Graf vermochte es nicht zu glauben, daß es die seines geraubten Kindes seien; deshalb flehte er seinen älteren Sohn auf dem Totenbette an, die Spuren jenes Zigeunermädchens, der Tochter des verbrannten Weibes, zu verfolgen. Verwandlung: Garten. Die Gräfin Leonore gesteht ihrer Vertrauten, Inez, ihre Liebe zu Manrico, dem Troubadour. Bald darauf begegnen Graf Luna und Manrico, welche beide in heißer Liebe zu Leonoren entbrannt sind, einander im Garten und trotz der Bitten Leonorens schreiten beide Rivalen zum Zweikampf.

II. Akt. Zigeunerlager in einem verfallenen Schloß. Manrico hat als Sieger im Duell den Grafen Luna großmütig geschont. Nun ist er bei seiner Mutter Azucena, die ihm die im Kampf erhaltenen Wunden pflegt. Sie erzählt ihm, wie sie auf der Mutter Geheiß Rache ausübte, doch dabei vor Aufregung statt des Grafen Lunas Kind den eigenen Sohn ins Feuer warf. Noch schaudert Manrico über das Gehörte, da bringt man ihm die Nachricht, Leonore wolle auf die falsche Kunde seines Todes hin ins Kloster gehen. Er eilt fort, um die Geliebte rechtzeitig für sich zu gewinnen. Verwandlung: Halle vor einem Kloster. Graf Luna, der auch von Leonorens Entschluß gehört hat, ist ebenfalls hieher geeilt, um sie zu seinem Weibe zu machen. Manrico gelingt es, Leonore dem verhaßten Nebenbuhler zu entreißen.

III. Akt. Heerlager. Azucena ist bei der Belagerung des Schlosses Castellor, wohin Manrico Leonoren brachte, in Lunas Gewalt geraten, und Ferrando erkennt in ihr jene Zigeunerin, die vor 15 Jahren den kleinen Grafen Luna entführte. Azucena erfährt auch, in wessen Hände sie gefallen, und als Graf Luna hört, daß seine Gefangene Manricos Mutter ist, beschließt er, sie zu töten, um sich an Manrico zu rächen. Verwandlung: Zimmer im Schloß Castellor. Manrico und Leonore. Ruiz, Manricos Freund, bringt demselben die Nachricht, daß das Leben Azucenas bedroht sei. Manrico eilt zu ihrer Rettung ab, Leonore in sicherem Schutz zurücklassend.

IV. Akt. Vor dem Kerker. Bei dem Rettungswerk ist nun auch Manrico in Lunas Hände gefallen; vereint mit Azucena erwartet er den über beide verhängten Tod. Vor dem Kerker aber steht Leonore und sieht Graf Luna an, dem Troubadour das Leben zu schenken. Erst als sie sich selbst zum Lösegeld bietet, erhört er ihre Bitten, denn er ahnt ja nicht, daß sie bereits Gift genommen. Doch um solchen Preis mag Manrico nicht gerettet werden. Anfangs schmäht er die Geliebte, bis er erkennt, was sie für ihn gethan. Sie stirbt in seinen Armen. Als Leiche sieht Luna Leonoren wieder und außer sich vor Wut, läßt er Manrico zum Feuertode führen, während Azucena im Schlummer liegt. Als es bereits zu spät, erfährt Graf Luna von der erwachten Zigeunerin, daß er in Manrico nicht nur den Nebenbuhler, sondern auch den eigenen Bruder geopfert.

570] La Traviata.

Oper in 4 Akten. Text nach Alexandre Dumas „Kameliendame" von Piave. Musik von Verdi.

Traviata ist eine der beliebtesten Opern des Maestro, sie zeigt alle die Vorzüge der Verdischen Muse: temperamentvolle Melodik, wirkungsvolle Herausarbeitung der dramatischen Momente und glänzende, wenn auch zuweilen brutale Instrumentierung.

Personen:

Violetta Valery, S.
Flora, S.
Annina, Dienerin, M.S.
Alfred Germont, T.
Georg Germont, sein Vater, Bar.
Freunde Alfreds, Doktor, Bar. und B.
Handlung: in Paris und Umgebung.
Gegenwart.

Erste Aufführung: 6. März 1853 in Venedig.

I. Akt. Saal bei Violetta. Violetta, welche bis dahin leichtsinnig und leichtfertig gelebt, hat eine große Gesellschaft um sich versammelt, in welcher zum erstenmal auch Alfred Germont erscheint. Während man in den Ballsaal zum Tanze eilt, befällt Violetta ein mit Husten verbundener Herzkrampf, der jedoch rasch vorübergeht. Alfred ist hingerissen von ihrer Schönheit und gesteht ihr, von seinen Gefühlen hingerissen, seine Liebe. Zwar warnt sie ihn vor sich

Digitized by Google

selber, aber doch ergreift es sie, daß ein edler junger Mann sie wahrhaft liebt und sie giebt ihm eine Kamelie mit dem Bedeuten, daß sie ihn wiedersehen wolle, wenn die Blume verblüht sei.

II. Akt. Gemach auf einem Landsitze bei Paris. Alfred frohlockt, daß Violetta dem bisherigen glänzenden Leben entsagt hat, aber, als er kurz darauf durch Violettas Dienerin erfahren hat, daß jene sie beauftragt hat, alles Entbehrliche zu veräußern, damit sie imstande sei, den notwendigen Aufwand zu bestreiten, eilt Alfred selbst nach Paris, um dort sofort alle wünschenswerten Anordnungen zu treffen. Nun erscheint Violetta. Da tritt der Vater Alfreds herein und verlangt, daß sie sich für immer von seinem Sohne trenne. Mit blutendem Herzen entsagt sie, und als Alfred nun zurückkehrt sagt sie ihm für ewig Lebewohl, ohne der vorherigen Unterredung mit seinem Vater zu gedenken, und verläßt ihn. Sein Vater naht sich ihm und bittet ihn, zum Vaterhause zurückzukehren (Arie: „Hat dein heimatliches Land"). Inzwischen empfängt Alfred ein Billet, in welchem ihm mitgeteilt wird, daß Violetta einer Einladung zu einer Ballgesellschaft bei Flora folgen werde und im Zorn darüber, daß sie das ohne seine Einwilligung und ohne sein Wissen gethan, eilt er nach. Sein Vater folgt ihm.

III. Akt. Saal bei Flora. Zu den zahlreichen fröhlichen Gästen gesellt sich auch Alfred und während er sich zum Spiel gesetzt hat, tritt Violetta am Arme des Baron Duphal ein. Obgleich Alfred sich den Anschein giebt, als ob er ihrer nicht achte, nimmt Violetta Gelegenheit, ihm zu gestehen, daß sie ihn fliehen müsse, weil ein Mann, den sie nicht nennen wolle, berechtigt sei, dies von ihr zu verlangen. Da überwältigt ihn der Zorn, er schleudert ihr die heftigsten, beleidigendsten Worte ins Gesicht und wirft ihr seine Börse vor die Füße. Violetta ist vernichtet.

IV. Akt. Violettas Schlafzimmer. Der Arzt sucht die todtkranke Violetta zu beruhigen und zu trösten, aber der Dienerin verhehlt er nicht, daß Violetta nur noch wenige Stunden zu leben habe. Inzwischen hat Alfred von seinem Vater erfahren, wie alles zusammenhing und reuig wirft er sich vor ihr nieder. Zu spät! Sie stirbt in seinen Armen.

571] Das Glöckchen des Eremiten.

Komische Oper in 3 Akten. Text von Lockroy und Cormon; Musik von Aimé Maillart.

Maillart hat sechs Opern geschrieben, von denen nur diese einzige (in Frankreich „les dragons de Villars" genannt), sich erhalten hat infolge der ansprechenden, leicht geschürzten Melodien und des allerliebsten Textbuches.

Personen:

Thibaut, ein reicher Pächter, T.
Georgette, seine Frau, S.
Belamy, ein Dragoner-Unteroffizier, Bar.
Sylvain, erster Knecht des Thibaut, T.
Rose Friquet, eine arme Bäuerin, S.

Handlung in einem franz. Gebirgsdorf, 1704.

Erste Aufführung 1856 in Paris.

I. Akt. Pachthof. Georgette singt den arbeitenden Bäuerinnen ein provencalisches Lied. Der herbeieilende Thibaut bringt die Nachricht von der Ankunft der gefürchteten Villarsschen Dragoner. Während er seine eigene Frau vor den Anrückenden im Stall verbirgt, flüchten die übrigen Weiber sich ins Pfarrhaus. So trifft Belamy bei seiner Ankunft nur Thibaut im Pachthofe an und zieht sich bald darauf zur Ruhe zurück, nachdem Thibaut ihm vorgelogen, daß sämtliche Weiber, zwei Meilen in der Runde, in Sicherheit gebracht worden. Während dem befiehlt Thibaut seinem Knecht Sylvain, die Maultiere zu satteln, und nun muß dieser bekennen, daß ihm beide Tiere im Gebirge abhanden gekommen sind. Noch schilt der Herr seinen nachlässigen Knecht auf das heftigste, da bringt Rose Friquet die vermißten Tiere mit fröhlichem Liede: „Hopp, hopp, reizende Tierchen" zurück. Rose bemerkt wohl, daß Sylvain ein Geheimnis mit sich herumträgt und läßt ihn fühlen, daß auch sie darum weiß; aber Sylvain bittet sie, zu schweigen. Thibaut tritt wieder auf und deckt für den Dragoner den Tisch, aber Rose weist er heftig fort. Als nun Belamy wieder zum Vorschein kommt, zeigt er dem Bauer ein Häubchen, welches er im Hause gefunden. Doch der Bauer entzieht sich der Antwort durch schleunige Flucht. Die wieder herangeschlichene Rose aber macht ihm durch Zeichen klar, daß im Keller noch Wein und im Stall eine Frau sei. Und richtig, als Belamy die Stallthür öffnet, tritt Georgette hervor und plaudert auch aus, wo die übrigen Frauen verborgen sind. Dragoner werden abgeschickt, um sie zu holen. Unterdessen erzählt Frau Thibaut dem Belamy die Sage vom Glöckchen des Eremiten, welches, obgleich der Eremit vor zwei Jahrhunderten gestorben ist, jedesmal ertöne, sobald eine Frau auch nur einen Schritt vom rechten Wege abweiche. Zugleich erbietet sich die Pächtersfrau, Belamy in der Nacht zu der wunderthätigen Einsiedelei zu führen. Als nun die Dragoner mit den Frauen herbeikommen, beginnt fröhliches Singen und Tanzen, währenddem Rose dem Sylvain vorsichtig zuraunt, daß nun der rechte Augenblick zur Rettung der armen Flüchtlinge (es sind die protestantischen Bewohner der Cevennen gemeint), die sich den Verfolgungen der Villarsschen Dragoner entziehen wollen, gekommen.

II. Akt. Wilde Gebirgsgegend dicht bei der Eremitage. Sylvain tritt auf, bald

Digitized by Google

darauf auch Rose, die ihm mitteilt, daß noch in derselben Nacht die Angst der protestantischen Flüchtlinge enden solle, daß zwar alle Wege gut bewacht seien, jedoch wisse sie noch einen, den niemand außer ihr kenne. Daran erkennt Sylvain vollends ihr gutes Herz und gesteht ihr, wie hübsch er sie finde. Duett: „Ich bin hübsch?" Nachdem Sylvain gegangen, kommt Thibaut; er ist auf der Suche nach seiner Frau, die vom Tanze heimlich mit Belamy davongeschlichen ist. Rose versteht es geschickt, ihn wieder zu entfernen, und nun treten Georgette und Belamy auf. Während ihres vertraulichen Beisammenseins zieht Rose, welche sich verborgen hält, zweimal am Glöckchen. Schrecken ergreift die junge Frau, und sie stürzt fort. Doch das wiederholte Läuten hat Thibaut herbeigelockt. Belamy beruhigt ihn und beide gehen ab, sodaß Rose sich aus ihrem Versteck hervorwagen darf. Erschöpft sinkt sie nieder und schläft ein. Der zurückkehrende Belamy überrascht die Schlafende. Er bemerkt, wie jemand sich vorsichtig nähert und verbirgt sich. Die Kommenden sind die Flüchtlinge, derentwegen die Dragoner sich hier in der Gegend aufhalten müssen.

III. Akt. Platz vor Thibauts Haus. Die Bauern stehen zusammen und schwatzen von der bevorstehenden Hochzeit des Sylvain mit der armen Rose. Nachdem die Nachbarn davongegangen, macht Thibaut dem immer noch bei der Arbeit stehenden Sylvain das Herz schwer, indem er durchblicken läßt, daß die Flüchtlinge durch Roses Schuld nicht entkommen würden. Sie habe Verrat geübt. Als auch der herbeigerufene Belamy dies bestätigt, eilt Sylvain außer sich davon. Im hochzeitlichen Schmucke kommt Rose frohen Herzens heran, von Georgette begrüßt. Bald strömen auch wieder die Bauern herbei. Endlich kommt Sylvain. Er sieht immer noch düster und verstört aus. Anstatt Rose zu begrüßen, verklagt er sie bei den Bauern, daß sie die Flüchtlinge um Geld verraten habe. Alle schmähen daraufhin das arme Mädchen und als Sylvain Rose nun gar schlagen will, da legt sich denn doch Georgette ins Mittel. Stumm giebt Rose ihr einen Zettel, worauf die Flüchtlinge selbst ihre glückliche Rettung melden. Nun kommt Belamy mit den Dragonern zurück, außer sich, daß die Flüchtlinge entwischt sind. Er will Sylvain, ihren Retter, verhaften und erschießen lassen. Allein Roses Drohung, seine Pflichtvergessenheit beim Tanze und das nächtliche Stelldichein dem Herrn Lieutenant zu berichten, hält ihn davon ab. Roses Unschuld und ihre Treue erweckt Sylvains Liebe aufs neue.

572] Margarete (Faust).

Oper in 5 Akten. Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré. Musik von Charles Gounod.

Gounods Faust hatte anfänglich in Frankreich keinen bedeutenden Erfolg; erst als das Werk in Deutschland begeisterte Aufnahme gefunden hatte, erkannte man seinen Wert. Obgleich die französische Bearbeitung der Goetheschen Faustdichtung für den Deutschen manches Verletzende hat, so wirkt dennoch dieser Stoff, der wahrlich nicht umzubringen ist, auch in dieser Fassung mächtig; Gounod aber hat unzweifelhaft in der Gartenscene, sowohl wie in den Volksscenen zwei Kabinettstücke ersten Ranges und abgesehen von diesen noch manche schöne lyrische Blüten geschaffen.

Personen:

Faust, T.
Mephistopheles, B.
Valentin, Bar.
Margarete, S.
Brander, Bar.
Siebel, S.
Marthe, A.

Erste Aufführung: 18. März 1859 in Paris.

I. Akt. Fausts Zimmer. Dieser Akt ist so genau dem Goetheschen Faust nachgebildet, daß es überflüssig erscheint, denselben hier zu skizzieren. Zu erwähnen ist nur, daß anstatt des Ostergesanges die Chöre vorbeiziehender fröhlicher Bauern erschallen.

II. Akt. Vor dem Stadtthore ist reges Leben. Bürger, Studenten, Soldaten, Mädchen und Frauen singen einzeln und gemeinsam. Valentin nimmt bewegt Abschied. Ungern verläßt er seine Schwester. Brander und Siebel aber versprechen ihm, Gretchen zu schützen. Da kommt Mephisto, begrüßt die Studenten und erregt durch Wort und That allgemeinen Unwillen, denn er prophezeit Brander einen frühen Tod und dem Siebel, daß jede Blume, die er breche, in seiner Hand verdorren, und daß er Margareten keine duftenden Blumen mehr bringen werde. Als er nun gar aus dem Wirtshausschilde edlen Wein fließen läßt und ein Hoch auf Margarete ausbringt, zieht Valentin den Degen, aber die Waffe zersplittert und Mephisto bleibt trotz des Angriffs sämtlicher Soldaten und Studenten unversehrt; diese erkennen den Höllengeist, nehmen die Klinge ihrer Schwerter in die Hand und ihm die Kreuzgriffe entgegen haltend, welchen sie, rückwärts gehend, zurück. Darauf kommt Faust und begehrt von Mephisto, daß er ihm Gretchen zeige. Unter der Menge junger Mädchen naht auch diese. Entzückt von ihrem Anblick bittet Faust, sie geleiten zu dürfen. Duett „Mein schönes Fräulein".

III. Akt. Garten, an der Seite Margaretens Häuschen. Siebel kommt, bricht Blumen für Margarete, die aber alle in seiner Hand verwelken, dann netzt er seine Finger mit Weihwasser und die Verwünschung durch Mephisto ist besiegt. (Lied: „Blümlein traut, sprich' für mich".) Faust und Mephisto treten auf. Mephisto verhöhnt die Blumenspende des Siebel und

Digitized by Google

verspricht eine kostbarere Gabe. (Arie des Faust: Gegrüßt sei mir, o heil'ge Stätte.) Mephisto kommt zurück mit kostbarem Geschmeide, und nachdem Faust es an Gretchens Thür gestellt, verschwinden beide. Gretchen setzt sich zum Spinnen und singt die Ballade: „Es war ein König in Thule", dann findet sie das Kästchen mit dem kostbaren Geschmeide und spricht ihr Entzücken darüber in der bekannten Schmuckarie aus. Der fernere Verlauf des Aktes ist fast ganz wie im Goetheschen Drama.

IV. Akt. Margaretens Zimmer. Margarete in ihrem Zimmer sitzend, gedenkt sehnsuchtsvoll des Geliebten. Zu ihr kommt Siebel und bald darauf Marthe. (Diese Scene fällt meistens aus.) Verwandlung: Straße. Soldaten, unter ihnen Valentin, kehren aus dem Kriege heim. Siebel empfängt ihn. Nachdem beide ins Haus getreten, nahen Faust und Mephisto, und da dieser dem Gretchen ein widriges Ständchen singt, stürzt Valentin aus dem Hause und in kurzem Zweikampf mit Mephisto fällt Valentin. Faust und Mephisto eilen davon. Volk strömt herbei, und da Valentin schon mit dem Tode ringt, kommt Gretchen, die er verflucht. Verwandlung: Im Dom. Margarete flieht zur mater dolorosa; ein unsichtbarer Geisterchor und Mephisto, der an einem Pfeiler erscheint, zerquälen das Herz der Aermsten so, daß sie ohnmächtig niedersinkt. Barmherzige Frauen nehmen sich ihrer an.

V. Akt. Wilde Felsenlandschaft am Brocken. Mephisto zaubert dem Faust im Nu seinen Palast vor, wo schöne Frauengestalten ihn umgaukeln. (Ballett). Ebenso rasch wie dieses Bild hervorgezaubert ist, versinkt es wieder; da taucht Gretchens Erscheinung auf, es zieht Faust mächtig zu ihr hin und er fordert vom Satan, daß er ihn hinführe. Verwandlung: Gefängnis. Der Schluß der Oper ist derjenige, den jedermann aus Goethes Drama kennt.

573] Mignon.

Oper in 3 Akten. Text nach Goethes „Wilhelm Meister" von M. Carré und S. Barbier. Musik von Ambroise Thomas.

„Mignon" von Thomas hat vor kurzem die 1000. Vorstellung in Paris erlebt und ist auch in Deutschland sehr bekannt geworden, während keine andere Oper von Thomas sich in Deutschland hat einbürgern können. Die reizvolle Goethesche Gestalt der Mignon ist zwar in der französischen Beleuchtung eine andere geworden, als der Deutsche sie im Herzen trägt, aber dennoch ist sie wohl die Hauptursache für die Beliebtheit der Oper. Die Musik enthält neben vielem Alltäglichen auch manches Hübsche und Wertvolle.

Personen:

Wilhelm Meister, T.
Friedrich, T.
Philine, Schauspielerin, S.
Laertes, Schauspieler, Bar.
Lothario, Bar.
Mignon, M.S.
Jarno, Führer einer Zigeunerbande, B.

Handlung: in einer kleinen Stadt, auf einem Schlosse in Italien; 18. Jahrhndt.

Erste Aufführung 17. November 1866 in Paris.

I. Akt. Hof eines Gasthauses. Zechende Bürger, unter ihnen der fahrende Sänger Lothario. Eine Zigeunerbande tritt auf und weiß das Interesse auf sich zu lenken. Aus einem Planwagen wird Mignon gewaltsam hervorgezogen, und Jarno befiehlt ihr, den Eiertanz zu tanzen. Sie weigert sich und Wilhelm Meister schützt sie vor Mißhandlung. Die Zigeuner gehen ab, und der Schauspieler Laertes tritt zu Wilhelm, um ihn vor Philine zu warnen, dennoch gelingt es der koketten Schönen sehr bald, Wilhelm in ihren Bann zu ziehen. Trotzdem kauft Wilhelm Mignon von dem Zigeuner los. (Mignons Lied: „Kennst du das Land"). Sie weiß ihn schließlich zu bewegen, daß sie ihm in Pagenkleidung folgen darf. Die Schauspieler sind auf das Schloß von Friedrichs Onkel eingeladen und Wilhelm Meister begleitet die Truppe, Philinens halber, dorthin.

II. Akt. Zimmer im Schloß. Philine sitzt vor einem Spiegel und schmückt sich. Bald darauf kommt Wilhelm Meister mit Mignon in Pagenkleidung. Philine läßt ihren Spott an ihr aus und versteht es, Wilhelm ganz an sich zu fesseln. Schließlich gehen beide ab, und die eifersüchtige Mignon tritt vor den Spiegel, schminkt sich und ist beglückt, wie hübsch sie nun aussieht. („Ist das Mignon wohl?") Sie kann der Versuchung nicht länger widerstehen, einmal wieder Mädchenkleider anzulegen und läuft fort, sich mit Philinens Kleidern zu schmücken. So angethan wird sie von Wilhelm und Philine überrascht, welche die arme Kleine arg verspottet. Wilhelm fühlt, daß er sich von Mignon trennen muß. (Sein Abschiedslied: „Leb' wohl, gieb Kraft dem Herzen".) Verwandlung. Park mit einem Gartenhaus. Mignon, wieder in ihrem Zigeunerkleide, ist ganz verzweifelt, daß Philine ihr Wilhelms Herz entfremdet. In ihrer Eifersucht wünscht sie, daß Gottes Blitze das Gartenhäuschen vernichten mögen. Lothario hat dies gehört, und er steckt das kleine Gartentheater in Brand. Die Schauspieler entkommen glücklich, aber Philine befiehlt Mignon, ihr das Bouquet, welches Wilhelm ihr geschenkt, aus dem brennenden Theater zu holen. Sie stürzt fort, die Flammen lodern auf, da eilt Wilhelm zu ihrer Rettung fort und trägt sie auf seinen Armen aus dem Feuer.

III. Akt. Saal in der Villa Cypriani. Wilhelm Meister hat die krank gewordene Mignon nach Italien gebracht, Lothario

hat sie begleitet. Mignon und Lothario treten auf. Bald darauf Wilhelm Meister, der sich seiner Liebe zu Mignon bewußt geworden. Lothario, der die beiden allein gelassen, tritt wieder auf in reicher Gewandung, ein Kästchen in der Hand tragend, deren Inhalt Mignon an ihre Kinderzeit erinnert. Lothario ist der Besitzer der Villa. Jahrelang hat er als fahrender Sänger sein von Zigeunern geraubtes Kind „Sperata" in der Welt gesucht; nun erkennt er Mignon als solches und beglückt schließt sie den Vater und den Geliebten in ihre Arme.

574] **Der Heideschacht.**

Oper in 3 Akten. Text und Musik von Franz von Holstein.

Der Text ist recht geschickt nach der Novelle von E. T. A. Hofmann „Die Bergwerke von Falun" gemacht und die Musik, welche in bester Weise von Mendelssohn und Marschner beeinflußt ist, enthält sehr viel des Schönen.

Personen:

Svend Stirson, Obersteiger im Kupferbergwerk von Falun, Bar.
Valborg, Björn, seine Kinder, S.
Helge, Stirsons Schwester, A.
Ellis, ein junger Bergmann, in Stirsons Hause erzogen, T.
Olaf, verabschiedeter Soldat, früher Bergmann, B.

Handlung in Falun gegen Ende des 30jährigen Krieges.

Dem tiefsten Schachte der Bergwerke in Falun wohnt die Kraft inne, die in ihm Verunglückten vor jeder Verwesung zu bewahren, so daß die Leichen noch nach langen Jahren wie schlafende Menschen aussehen. Der Vater des jungen Bergmanns Ellis, mit Namen Froböm, war mit Stirsons Schwester Helge verlobt, verließ sie aber treulos, worüber Helge den Verstand verlor. So wurde Stirson sein bitterster Feind, und als er durch Olaf erfuhr, daß Froböm die sagenhaften Schätze, die der Heideschacht bergen sollte, heben wolle, ging er an dieselbe Stelle, und es entspann sich zwischen beiden ein grimmiger Ringkampf; beide stürzten in die Tiefe. Stirson ward von Olaf wieder aus der Tiefe gerettet, aber dieser gewinnt eine furchtbare Macht über ihn, weil er vorgiebt, den Froböm mit Stirsons Messer in der Brust blutüberströmt liegen gesehen zu haben. Zwar meint Stirson in seinem Sinne, daß sie beide in die Tiefe gestürzt seien, bevor er sein Messer gebrauchen konnte, aber dennoch kann er nicht wieder froh werden, weil er, der das Bewußtsein verloren hatte, nicht gewiß sein kann, daß er schuldlos ist. Nach Jahren kommt der wüste Olaf, der inzwischen aus Deutschland zurückgekehrt ist, wo er im schwedischen Heere diente wieder nach Falun und erpreßt nun von Stirson 300 Dukaten und ein kleines Bauerngut, welche Opfer Stirson bringt, um das Schweigen Olafs zu erkaufen; als aber jener auch noch Valborg zum Weibe begehrt, weigert sich Stirson standhaft. Was den Froböm einst an den Heideschacht lockte, zieht auch seinen Sohn Ellis dahin und so gelingt es dem Olaf leicht, ihn zu bereden, daß er mit ihm und Björn in den Heideschacht fahre. Ellis liebt Valborg, aber Stirson, der ihm nun länger nicht verschweigen will, was sein Vater dereinst an seiner Schwester Helge verbrach, verweigert ihm seine Tochter mit den folgenden schrecklichen Worten: „Wenn die Erde warf ihre Toten aus, wenn dein Vater kam als Freier ins Haus, zu lösen Schwester Helges Schmach, ja dann sei dein und Valborgs Hochzeitstag." Olaf, Ellis und Björn gehen zum Heideschacht, Olaf hat Björn in die Tiefe stürzen wollen, aber Ellis hat ihn vor dem Sturz bewahrt, ist aber mit Olaf selbst hinabgestürzt. Nun sind die Bergleute beschäftigt, die Verunglückten aus der Tiefe zu fördern. Zunächst glaubt man, Ellis heraufgefördert zu haben, aber — es ist Froböm! Helge erkennt den so lange heiß Geliebten, es wird licht in ihrem Geiste und sie stirbt selig an seiner Seite. Stirson sieht mit Entzücken, daß die Leiche unversehrt, und das Messer, welches man in ihrer Nähe gefunden hat, glänzend und rein ist. Aber auch Ellis wird ans Tageslicht gefördert und er bekommt Valborg zur Frau, denn „Helges Freier kam ins Haus." Olaf bleibt zerschmettert in der Tiefe liegen.

575] **Die Makkabäer.**

Oper in 3 Aufzügen. Text nach Otto Ludwig von Mosenthal. Musik von A. Rubinstein.

Ein düsteres Bild, grau in grau gemalt, das wohl aus dem Grunde, und außerdem wegen der überaus schweren Partie der Leah, weniger Verbreitung gefunden hat, als es um der zum großen Teil sehr interessanten Musik willen verdient.

Personen:

Antiochus Epiphanes, König von Syrien, B.
Cleopatra, seine Tochter, S.
Gorgias, Feldhauptmann, Bar.
Leah, A.
Judah, Eleazar, Joarim u. Benjamin, ihre Söhne, Bar., T., M.S. u. S.
Noemi, Judahs Gattin, S.
Boas, ihr Vater, B.
Simei u. Amri, Bar., T.
Joakim, ein Priester, B.

Handlung: Stadt Modin im Gebirge Juda, Jerusalem und Umgegend im Jahre 160 vor Chr. G.

Der Stoff darf, als der biblischen Geschichte entnommen, als ein allgemein bekannter bezeichnet werden und bedarf demgemäß, trotz mancher Abweichungen und Zuthaten, welche die dramatische Bearbeitung gebot, keiner besonderen Darlegung.

Digitized by Google

576 Die Folkunger.

Große Oper in 5 Akten. Text von Mosenthal. Musik von Edmund Kretschmer.

Die Folkunger sind das Werk eines ausgezeichneten Musikers, der durch emsiges Studieren und aufmerksames Hören bedeutender dramatischer Werke seinen Sinn für das Wesen dramatischer Musik trefflich ausbildete; so erfreute er sich denn auch des wohlverdienten Erfolges, dieser seiner bedeutendsten Oper, welche über fast alle Opernbühnen Deutschlands ging und zahllose Aufführungen erlebte.

Personen:

Magnus, Sohn König Erik's von Schweden, aus dem Geschlecht d. Folkunger, T.
Maria, König Erik's Nichte, S.
Karin, des Erbprinzen Amme, A.
Lars Olaffon, ihr Sohn, Kastellan, Bar.
Bergt, Herzog von Schonen, Bar.
Sten Petrik, sein Vertrauter, B.
Abt Ansgar, B.

Handlung: Schweden, Ende des 13. Jahrhunderts.

Erste Aufführung 21. März 1874 in Dresden.

König Erik ist tot, und da He zog Bergt von Schonen im Bunde mit den Dänen sich der schwedischen Krone bemächtigen und die Prinzeß Maria zwingen will, ihn zu ehelichen, so muß Prinz Magnus, der in einem Kloster erzogen worden, unschädlich gemacht werden. Dazu ist Sten Petrik ausersehen. Unter falschen Vorspielungen führt er ihn nach einem Kloster in wilder Felsgegend, wo er sein Leben als Mönch zubringen und beschließen soll. Zuvor aber muß er schwören, daß er sich niemals als Prinz und rechtmäßigen Erben von Schweden zu erkennen gebe, widrigenfalls ihm der Tod gewiß sei. Der Abt ist bereit, ihn aufzunehmen, aber zuvor muß er als Prüfung die kalte Winternacht in der offenen Vorhalle des Klosters verbringen. Man läßt ihn in der Halle allein. Mit Hirten, die ins Thal ziehen, kommt Lars Olaffon, sein Milchbruder, und gesellt sich zu Magnus. Von jenem erfährt nun der Prinz, welche Pläne der Herzog Bergt schmiedet, und daß er selber tot gesagt wird. Rasch entschlossen, schließt er sich Lars Olaffon an und eilt mit ihm davon, ohne jedoch sich zu erkennen zu geben. Als man ihn später sucht und entdeckt, daß er entflohen ist, will man ihn verfolgen, aber eine furchtbare Lawine stürzt ins Thal und nun vermutet man zuversichtlich, daß er unter dem Schnee vergraben sei. Maria ist jetzt, da Magnus totgesagt, die rechtmäßige Erbin des Throns und Herzog Bergt bittet nun mit Ungestüm um ihre Hand, aber am Morasteine, dem Krönungsorte der schwedischen Könige, hat Maria den Magnus mit dem Nordsternbanner gesehen, glaubt in ihm den Prinzen zu erkennen und faßt eine leidenschaftliche Liebe zu ihm. Magnus jedoch, seines Eides eingedenk, verleugnet den Namen seiner Väter. Aber auch ihre Getreuen, Lars und Karin, halten ihn für den wahren Erben des Throns und fassen den Plan, ihn durch List dahin zu bringen, daß er sich selbst verrät. Zu diesem Zwecke wird Magnus in das Zimmer des Schlosses von Upsala geleitet, wo er seine Kindheit verlebt hat, und als er sich allein sieht in den wohlbekannten Räumen, dem Bild seiner Mutter gegenüber, und als nun Karin aus der Ferne ein Lied aus seiner Kindheit singt, da verrät er sich; aber Maria hat ihn belauscht, eilt auf ihn zu, und er vergißt des Eides. Beide sind selig in ihrer Liebe, aber nur auf Augenblicke, denn das erwachende Bewußtsein, seinen Eid gebrochen zu haben, treibt ihn fort. Später aber, als die finsteren Pläne und Thaten des Herzogs von Schonen offenkundig geworden waren, entbindet der Abt Ansgar ihn seines Eides, und er besteigt an der Seite Mariens den Königsthron von Schweden.

577] Der Widerspenstigen Zähmung.

Komische Oper in 4 Akten. Text nach Shakespeares gleichnamigen Lustspiel von S. V. Widmann. Musik von H. Goetz.

Der Autor hat das Shakespearesche Stück sehr geschickt verwertet und in der Katharina und in dem Petruchio zwei sehr dankbare Partien, der Komponist eine feine und liebenswürdige, allerdings nur selten auf den eigentlichen Lustspielton gestimmte Musik geschaffen. Durch große Vornehmheit der Erfindung entschädigt er aber vollständig.

Personen:

Baptista, ein reicher Edelmann in Padua, B.
Katharina u. Bianca, seine Töchter, S.
Hortensio und **Lucentio**, Biankas Freier, Bar., T.
Petruchio, ein Edelmann aus Verona, Bar.

Handlung: in Padua und auf Petruchios Landsitz bei Verona.

Erste Aufführung 11. Oktober 1874 in Mannheim.

I. Akt. Straße in Padua vor dem Hause des Baptista. Während Lucentio seiner geliebten Bianca ein Ständchen bringt, kommt die Dienerschaft Baptistas aufgeregt aus dem Hause. Wegen Katharina, seiner unerträglich launischen Tochter, wollen sie nicht länger im Dienste bleiben. Durch Geld und gute Worte aber gelingt es Baptista, die Dienerschaft wieder zu gewinnen, trotz des Einspruchs den Katharina, die inzwischen auf dem Balkon erschienen ist, dagegen erhebt. Nachdem alle sich entfernt haben, läßt Lucentio seine Serenade wieder ertönen, Bianca tritt auf den Balkon, eilt aber wieder ins Haus, da sie den alten Gecken Hortensio sieht, der eben mit einer Musikantenbande naht, um der schönen Bianca eine Serenade zu bringen. Lucentio und Hortensio geraten in heftigen Streit, Baptista tritt dazwischen und proklamiert,

Digitized by Google

daß seine jüngere Tochter überhaupt nicht heiraten dürfe, bevor nicht Katharina, die ältere, verehelicht sei. Inzwischen werde er dafür sorgen, daß seine beiden Töchter treffliche Lehrer in Kunst und Wissenschaft erhalten, wodurch sie sicherlich vollauf beschäftigt und beglückt sein würden. Lucentio und Hortensio kommen dann beide auf den schlauen Einfall, sich als Lehrer Eingang in Baptistas Haus zu verschaffen, freilich, ohne daß einer vom Entschluß des andern etwas weiß. Jetzt naht Petruchio und wie dieser hört, daß Baptista eine Tochter besitzt, die ebenso herrisch und widerspenstig ist wie er selbst, beschließt er, sie zu seinem Weibe zu machen.

II. Akt. Zimmer im Hause Baptistas. Beisammensein der Schwestern, bei welchem ihr total ungleiches Naturell so recht zum Ausdruck kommt. Nachdem Katharina ihr stolzes Lied: „Ich will mich keinem geben," gesungen, eilt sie beim Nahen von Männertritten mit Bianca fort. Baptista und Petruchio treten auf, letzterer führt Hortensio unter dem Namen Cembaloni als Musiklehrer ein. Gleichzeitig meldet sich Lucentio für den Sprachunterricht. Beide werden von Baptista zu den Mädchen geschickt, damit sie sofort den Unterricht beginnen; sobald Baptista und Petruchio allein sind, wirbt dieser um die Hand Katharinas und läßt sich selbst durch die Warnungen des eigenen Vaters nicht abschrecken, auch nicht durch Hortensios Anblick, der jetzt, von Käthchen übel zugerichtet, indem sie die Laute auf seinem Kopf zerschlagen hat, erscheint. Darauf kommt Katharina selbst. Sie bleibt mit Petruchio allein, der seine Werbung bei ihr selbst wiederholt und ihr „Nein" garnicht ernst nimmt. Katharinas widersprechende Gefühle — der herrische Mann hat ihr stolzes Herz im Sturm erobert — gelangen in der Arie: „Ich möcht' ihn fassen, ich möcht' ihn zerreißen" zum Ausdruck. Schließlich kommen Baptista und Lucentio wieder hinzu. Es bleibt unentschieden, wer den Sieg davonträgt, ob Katharina, ob Petruchio. Doch Petruchio setzt die Hochzeit einfach auf den kommenden Montag fest.

III. Akt. Die Hochzeitsgäste kommen herbei, allein der Bräutigam fehlt. Beschämt zieht sich Katharina zurück, und auch die Gäste entfernen sich wieder, nur Lucentio und Hortensio bleiben, da Baptista wünscht, daß ihre Anwesenheit benutzt werde, um Bianca eine Stunde zu geben. Lucentio holt den Virgil hervor und übersetzt eine feurige Liebeserklärung, wobei er sich als Lucentio zu erkennen giebt; Bianca übersetzt in gleichem Tone, während sie den Hortensio mit seiner Laute zum Narren hält, so daß dieser selbst forteilen will. Nun aber kommt Baptista mit der Kunde, daß der Bräutigam nahe. Doch wie! nichts weniger als festlich gekleidet, sondern schäbig und salopp. Mit Petruchios Erscheinen sind auch die Hochzeitsgäste zurückgekehrt und jener verlangt, daß sofort die Trauung vor sich gehe. Während der Traunng wird das Festmahl gerichtet, als jedoch der Hochzeitszug aus der Kirche zurückkehrt, erklärt Petruchio, daß er nicht zum Mahle bleibe. Alles Bitten des Vaters und der Gäste, selbst Katharinens Flehen rührt ihn nicht. Als die Gäste ihn mit Gewalt festhalten wollen, greift er zur Klinge und verschafft sich mit seines Dieners Hilfe für sich und Katharina freie Bahn.

IV. Akt. Zimmer im Hause Petruchios. Petruchio und Katharina sitzen vor dem gedeckten Tisch, aber Petruchio behauptet, daß alle Speisen ungenießbar seien, und Katharina, die vor Hunger ganz erschöpft ist, erhält keinen Bissen zu essen, da er alles zum Fenster hinauswirft und dann geht. All ihr Trotz ist gebrochen. Arie: „Die Kraft verlagt." Jetzt wird ihr ein Schneider gemeldet. Sie wählt schöne Sachen aus, doch Petruchio erklärt alles für abscheulich und tritt die schönen Spitzen und Kleider unter die Füße. Nach etlichen Quälereien läßt er endlich die Maske fallen und liebevoll schließt er die bezähmte Widerspenstige in seine Arme. Zum Schluß kommt Baptista mit Lucentio und Bianca, aus denen mittlerweile ein glückliches Paar geworden, und alle staunen über die rasche Wandlung, die sich mit Katharina vollzogen hat.

578] Das goldene Kreuz.

Oper in 2 Akten. Text nach dem Französischen von H. Rosenthal. Musik von Ignaz Brüll.

Das goldene Kreuz ist ein so glücklicher Wurf, wie er selten gethan wird. Das liebenswürdige Werk — eine Lieblingsoper des alten Kaisers Wilhelm I. — ist seit seinem ersten Erscheinen auf unzähligen Bühnen gegeben worden und überall eine beliebte Repertoireoper geblieben.

Personen:

Gontran de l'Ancry, ein junger Edelmann, T.
Colas Pariset, Wirt zur Mühle, Bar.
Christine, seine Schwester, S.
Therese, seine Cousine und Braut, S.
Bombardon, Sergeant, B.

Handlung: In einem Dorfe bei Melun, 1812 und 1815.

Erste Aufführung 22. Dezember 1875 in Berlin.

I. Akt. Dorfstraße, zur Seite das Gasthaus des Colas Pariset. Zum Hochzeitstage von Colas und Therese bringen die Mädchen, darunter des Bräutigams Schwester, Christine, der Braut ihren Glückwunsch dar. Christine und Colas haben ihre Eltern früh verloren, und erstere hat sich nur ihrem Bruder gewidmet, auf jede andere Liebe verzichtend. Da kommt der Sergeant Bombardon mit seinen Soldaten, begleitet von dem jungen Edelmann Gon-

Digitized by Google

tran de l'Ancry, den er unterwegs getroffen hat. Bombardon ist beauftragt, die Rekruten auszuheben, und es stellt sich heraus, daß auch Colas seiner Dienstpflicht gehorchen muß, worüber die Mädchen selbstverständlich in Verzweiflung geraten. Die Bauern wollen sie beruhigen, als aber Christine bittet, daß einer von ihnen als Ersatzmann für den Bruder eintreten möge, da schweigen die Männer alle, trotzdem Christine ein goldenes Kreuz demjenigen anbietet, der als Stellvertreter Colas zu marschieren sich bereit erklärt und dem sie, wenn er aus dem Kriege zurückkehrt und ihr das Kreuz wiederbringt, Hand und Herz bieten wolle. Gontran aber, welcher mit Bombardon aufgetreten war, und den beim Anblick des schönen Mädchens heiße Liebe ergriffen hat, tritt hervor und erklärt sich bereit, als Ersatzmann für den Bruder einzutreten. Den Schluß des Aktes bildet die Abschiedsscene zwischen Gontran und Christine.

II. Akt. Dieselbe Scene. Gontran ist als Hauptmann zurückgekehrt, aber schwer verwundet und von niemanden erkannt. Er sieht Christine wieder, die er innig liebt, aber er hat das Kreuz im Kriege verloren und will sie nichts von seiner Leidenschaft merken lassen, weil er weiß, daß sie nur die Gattin desjenigen werden will, der ihr das Kreuz zurückbringt. Einmal aber kann er sich nicht bezwingen und bittet sie um ihre Hand. Sie möchte dem Geliebten ihre Hand reichen, aber sie hält sich durch jenes Versprechen gebunden. Nun kommt auch Bombardon mit einem Stelzbein zurück (Lied mit dem Refrain: „Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann"). Er bringt Christinen das Kreuz zurück, das er bei seinem für tot gehaltenen Hauptmann gefunden und Christine, obgleich zum Tod erschrocken, erklärt sich bereit, ihr Wort einzulösen. Da erblickt Bombardon den Gontran und giebt ihm sein Eigentum freudig zurück.

579] **Carmen.**

Oper in 4 Akten. Text von Henry Meilhac und Ludovic Halévy. Musik von Georges Bizet.

Carmen hat vermöge des pikanten Sujets und der melodiösen, teils nationalgefärbten, teils narkotisch wirkenden Musik einen Siegeszug durch die civilisierte Welt gehalten. Wie Boieldieu in der weißen Dame viel schottische Weisen eingeflochten, so hat Bizet viele spanische Volksmelodien verwandt. In der Partie der Micaëla (welche sich in ihrer lieblichen Naivetät so vorteilhaft von allen übrigen großenteils unsympathischen Charakteren abhebt) hat der Komponist auch einige Herzenstöne anzuschlagen gewußt.

Personen:

Zuniga, Leutnant, B.
José, Sergeant, T.
Morales, B.
Escamillo, Stierfechter, Bar.
Dancaira und **Remendado**, T., Bar., Schmuggler,
Carmen, **Frasquita** und **Mercedes**, S., M.S., Zigeunerinnen,
Micaëla, Bauernmädchen, S.

Handlung in Spanien. 19. Jahrhundert.

Erste Aufführung 1875 in Paris.

I. Akt. Platz in Sevilla, links eine Wachtstube, rechts eine Cigarettenfabrik.

Micaëla sucht, durch die Menge sich schüchtern einen Weg bahnend, den Sergeanten José und eilt, ihn nicht findend, wieder fort. Jetzt naht die Ablösung, José an der Spitze, und bezieht die Wache, gleich darauf ertönt ein Glockenzeichen aus der Fabrik und die Arbeiterinnen, unter ihnen Carmen, strömen heraus. Mit ihrem Liede „Die Liebe hat bunte Flügel" mit dem Refrain „Die Liebe von Zigeunern stammt" verhöhnt sie alle sie umschwärmenden Männer, nur dem José schenkt sie einige freundliche Blicke. Zu José kommt jetzt Micaëla zurück, ihm Grüße von seiner alten Mutter bringend, wobei sie ihre Liebe zu ihm nicht völlig verbergen kann. Eilig entfernt sie sich wieder. Inzwischen erhebt sich lärmender Streit unter den Arbeiterinnen, und auf Befehl seines Vorgesetzten muß José die Ruhestörerin, welche niemand anderes als Carmen ist, verhaften und binden. Die übrigen entfernen sich alle still und gedrückt. Mit José allein, ist es Carmen ein Leichtes, ihn ganz in ihren Bann zu ziehen. Sie schmeichelt es ihm ab, daß er ihre Fesseln lockere. Von der lockenden Aussicht bethört, den Abend mit Carmen verbringen zu dürfen, erfüllt er ihre Bitten. Als nun die Soldaten wiederkehren, um sie abzuführen, weiß sie geschickt zu entspringen.

II. Akt. Eine Schmugglerschenke. Unter tanzenden, zechenden Zigeunern und Schmugglern sehen wir Carmen wieder, die singend das Zigeunerleben preist. Darauf kündet sich schon von ferne mit lustigem Liede der Stierfechter Escamillo an. Als zwei Schmuggler kommen, um die Kameraden zu gemeinsamem Zuge abzuholen, bleibt Carmen allein zurück, weil sie ihren Geliebten, José, erwartet. José kommt, und durch einen Tanz weiß Carmen ihn aufs neue völlig zu bestricken. Doch als das Signal ertönt, welches ihn in die Kaserne zurückruft, will er dennoch — der Pflicht eingedenk — davoneilen. Da kommt Leutnant Zuniga, der gleichfalls Carmen aufsucht. Bei dessen Anblick erwacht leidenschaftliche Eifersucht in Josés Brust, und bald entwickelt sich ein Kampf zwischen den beiden Männern, dem nur durch das Hinzukommen der Schmuggler Einhalt gethan wird. Diesen gelingt es, Zuniga zu überwältigen und José ist gezwungen, sich wohl oder übel den Schmugglern zuzugesellen.

Digitized by Google

III. Akt. Wilde Gebirgsschlucht. Hier rastet die Schmugglerbande, unter ihnen auch José; Frasquita und Mercedes legen sich die Karten. Auch Carmen thut es für sich allein, doch ihr verkünden die Karten immer nur baldigen Tod. Nachdem alle aufgebrochen, bleibt José, hinter einem Felsen verborgen, als Posten allein zurück. Er bemerkt Micaëla nicht, die angsterfüllt umherirrt, um den Geliebten zu suchen. Die Stimme Escamillos aber, der eben naht, erkennt er und sendet ihm, von wütender Eifersucht gepackt, einen Schuß entgegen, der jedoch fehlgeht. Jetzt beginnt zwischen beiden ein Messerkampf; durch den Schuß herbeigerufen, kommen Carmen und die Schmuggler zurück und retten Escamillo, der sich schon in äußerster Bedrängnis befand. Alle fröhlich zum nächsten Stierkampf einladend, eilt er davon. Jetzt naht Micaëla wieder. Sie fleht José an, mit ihr zu kommen, und Carmen, deren Herz sich Escamillo zuwendet, rät ihm spöttisch, lieber nach Hause zu ziehen, da sie seiner herzlich überdrüssig sei. Doch José weigert sich, und nur nachdem Micaëla berichtete, daß seine Mutter sterbenskrank sei, gewinnt er es über sich, ihr in die Heimat zu folgen, doch droht er Carmen, bald wiederzukehren.

IV. Akt. Vor der Arena in Sevilla. Heiteres Treiben der Menge. Jubelnd wird Escamillo begrüßt, und Carmen sonnt sich im Ruhm des Geliebten. Die Freundinnen reden ihr umsonst zu, das Fest zu verlassen, weil José zurückgekehrt sei. Vergebens — Carmen bleibt. Nachdem alle in die Arena gestürzt sind, tritt José ihr entgegen und verlangt von ihr, daß sie ihm folge. Sie höhnt und trotzt und reizt ihn schließlich bis aufs äußerste, indem sie ihm den Ring, den er ihr einst geschenkt, vor die Füße schleudert. Seiner Sinne nicht mehr mächtig, ersticht er sie.

580] Die Königin von Saba.

Oper in 4 Akten. Text von Mosenthal.
Musik von Karl Goldmark.

Diese Oper macht nach allen Seiten hin so enorme Ansprüche, daß sie nur an Bühnen allerersten Ranges aufgeführt werden kann. In Wien sowohl wie in Pest ist sie bereits über hundertmal gegeben worden, außerdem in Dresden, Hamburg, New York und einigen Städten Italiens. Der Komponist hat das orientalische Kolorit mit vielem Glück getroffen und mit dieser Oper ein farbenreiches und lebensvolles Werk geschaffen.

Personen:

König Salomon, Bar.
Baal Hanan, Palastaufseher, Bar.
Assad, T.
Der Hohepriester, B.
Sulamith, dessen Tochter, S.
Die Königin von Saba, M.S.
Astaroth, ihre Sklavin, S.

Handlung: in Jerusalem und in der Wüste.
Erste Aufführung: 10. März 1875 in Wien.

I. Akt. Halle im Palast Salomons. Chor zum Preise Salomons. Der Hohepriester kommt mit Sulamith und teilt ihr die Freudenbotschaft mit, daß Assad, ihr Verlobter, zurückgekehrt, und daß sie demnächst mit ihm vereinigt werden soll. Bald erscheint er selbst, der die Königin von Saba, welche der König zu Gast geladen, hat einholen müssen. Sulamith eilt ihm entgegen, aber er weist sie zu allgemeiner Bestürzung zurück. Der eintretende König war Zeuge dieses Vorganges und heißt alle, außer Assad, sich entfernen. Nun bekennt dieser, daß er am Fuß des Libanon die Schar der Königin getroffen, sie selbst aber nie geschaut habe, da sie sich nur vor ihm, dem Könige entschleiern dürfe; später aber habe er an einem Quell ein herrliches Weib gefunden, das ihn völlig berückt habe, da sie sich ihm in Liebe zugeneigt habe. Beide gehen. Jetzt zieht die Königin in festlichem Gepränge ein, der König tritt in Begleitung Assads ihr entgegen, sie entschleiert sich und Assad, in ihr jenes herrliche Weib wieder erkennend, stürzt auf sie zu; die Königin aber will ihn nicht kennen und wendet sich stolz von ihm ab; der König jedoch erinnert Assad an die Braut, die seiner harrt und geleitet seinen hohen Gast dann fort.

II. Akt. Prachtvoller Garten im Mondlicht. Die Königin ist des Festgepränges müde, sie sehnt sich nach dem Jüngling, den sie am Quell getroffen und der hier eine Braut besitzt. Sie allein will ihn besitzen. Da kommt Assad selbst, die Königin stürzt ihm entgegen und beide schwelgen in Liebesseligkeit. Da verkünden die Tempelwächter den Tagesanbruch und die Königin reißt sich los aus Assads Umarmung. Als dann die Wächter ihn finden, entdecken sie, daß er den Verstand verloren hat. Verwandlung: Das Innere des Tempels in Jerusalem. Der Hohepriester beginnt die heilige Handlung, dann führen Mädchen die festlich geschmückte Sulamith herein, der König geleitet Assad und die Ceremonien der Vermählung beginnen und wie der Hohepriester dem Assad den Ring darreicht, erscheint die Königin von Saba, Assad schleudert den Ring von sich, stürzt auf sie zu und — sie verleugnet ihn abermals. Doch der König glaubt den wahren Sachverhalt zu durchschauen und wie der Hohepriester das Anathem über Assad ausspricht, wodurch er dem Blutgericht verfällt, da erklärt der König, daß er allein des Frevlers Richter sein wolle.

III. Akt. Festhalle. Nach einem großen Ballett treten Salomon und die Königin ein und sie bittet ihn, Assad freizugeben, sie fordert das nur als einen Beweis seiner Gunst, da Assad persönlich ihr gleichgültig sei. Aber der König durchschaut sie und

Digitized by Google

willfahrt ihr nicht. Da verläßt ihn die Königin mit der Drohung, ihn und sein Volk mit ihrer Heeresmacht zu zermalmen. Salomon prophezeit der unglücklichen Sulamith, daß sie noch dereinst mit Assad den Frieden finden werde.

IV. Akt. Wüste mit dem Asyl der heiligen Jungfrauen. Assad, der, statt zum Tode, zur Verbannung verurteilt worden, kommt langsam daher; da tritt ihm noch einmal die Königin von Saba, die ihn schon dreimal verleugnet hat, entgegen, und gesteht ihm abermals ihre glühende Liebe, aber er flucht ihr. Und als sie fort ist, gedenkt er Sulamiths und segnet sie. Nachdem ein entsetzlicher Wüstensturm sich wieder gelegt hat, erscheint Sulamith mit zwölf Jungfrauen, findet den sterbenden Assad, der sie noch um Verzeihung anflehen kann, und drückt ihm die Augen zu.

581] **Das Heimchen am Herd.**

Oper in 3 Abteilungen von K. Goldmark. Legt von A. M. Willner (frei nach Dickens' gleichnamiger Erzählung.)

Goldmark, welcher bis dahin nur hochdramatische Stoffe zu seinen Opern gewählt hatte, überraschte die ganze musikalische Welt dadurch, daß er diesmal die Boz'sche Märchendichtung zur Grundlage einer Oper gewählt. Er hat aber bewiesen, daß er auch die Farben für Derartiges auf einer Palette hat, wenngleich das Pathetische ihm immerhin wohl besser „liegt".

Personen:

John, Postillon, Bar.
Dot, dessen Frau, S.
May, Puppenarbeiterin, S.
Edward Plummer, Seemann, T.
Tackleton, Puppenfabrikant, B.
Das Heimchen, eine Grillenelfe, S.
Dorfleute, Elfen. Ort: Ein Dorf in England. Zeit: Anfang des 19. Jahrhunderts. Erste Aufführung: März 1897 in Wien.

I. Akt. Wolkendekoration. Unsichtbarer Elfenchor. Die Wolken teilen sich. Große, ländliche Stube in Johns Haus. Das Heimchen schlüpft hinter dem Herd hervor und erzählt von Johns und Dots Glück. Beim Herannahen der jungen Frau verbirgt es sich. Dot macht sich am Herd zu schaffen. Dann folgt ihr Lied: „Ein Geheimnis wunderfüß." Die Puppenmacherin May besucht Dot und spricht derselben ihren Kummer aus, daß sie nun morgen den widerlichen, reichen Tackleton heiraten müsse, um ihren blinden Pflegevater vor Not und Elend zu bewahren, und sie könne doch ihren Edward nicht vergessen. Dot versucht sie zu trösten. Als May die Bühne verlassen, tritt John auf, von Dot freudig empfangen. Er erzählt ihr, daß er unterwegs einen alten Seemann getroffen, der in Nacht ihr Gast sein würde. Beide gehen ab, und Edward, als alter Seemann verkleidet, betritt die Bühne. Sein Lied: „Ach Heimat, teure Heimat." John und Dot kommen zurück, und die Stube füllt sich mit den Dorfbewohnern, welche ihre Postsachen hier in Empfang nehmen wollen.

II. Akt. Garten vor dem Hause Johns. Dot trägt ihrem Manne das Abendessen auf und lädt die gerade auftretende May dazu ein. Tackleton naht und wird von seiner Braut ziemlich kühl empfangen, was John zu einer Neckerei über das Alter des Bräutigams veranlaßt. Dieser rächt sich und meint, John sei auch bedeutend älter als Dot und er, Tackleton, werde seine junge Frau schon zu hüten wissen. Edward tritt auf und singt, wie es ihn in die Ferne gezogen, und daß er in der Heimat eine Braut gehabt. May ist von seiner Stimme und seinem Gesang ganz ergriffen und Tackleton, der sich hierüber ärgert, brüstet sich mit seinem Reichtume. Da zieht der Fremde einen Beutel mit Schmucksachen hervor und Dot, ganz geblendet von all den Herrlichkeiten, läßt sich mit einem Kreuzchen von ihm schmücken. Bei dieser Gelegenheit giebt er sich ihr zu erkennen, und sie vermag ihre Verwirrung kaum zu beherrschen, sodaß Tackleton, nachdem May sich entfernt, in John den Verdacht zu erwecken weiß, daß sein Gast wohl ein Liebhaber seiner Frau sei. John will nichts hören, folgt jedoch Tackletons Einladung zum Biere. Als sie zurückkehren, sehen sie Dot und Edward in eifrigem Gespräch zusammenstehen und Dot erlaubt ihrem Jugendfreund einen Kuß. Beide ab. John ist entrüstet ob seines Weibes Untreue. Ganz verzweifelt sinkt er auf einen Stuhl nieder, das Heimchen tritt auf, verteidigt Dot und senkt Schlaf auf ihn herab. Im Traum sieht er, umgeben von blühenden Rosen, einen kleinen Postillon, den zukünftigen John junior. Chor der Elfen, Vorhang fällt.

III. Akt. Wohnstube in Johns Hause. Dot schmückt May mit dem Brautkranz. Edward tritt auf. Er ist noch immer als alter Seemann angethan. Dot verläßt das Zimmer, und Edwards Seemannslied rührt May so, daß sie sich den Kranz vom Kopf nimmt und trotz Sorge und Elend auf ihren Geliebten warten will. Edward giebt sich endlich zu erkennen. Großes Liebesduett. Beide gehen ab, und Tackleton erscheint mit dem Brautbouquet. Burschen, unter ihnen auch Edward, und Mädchen treten auf und necken den alten Tackleton. („Guten Morgen, Herr Tackleton"). Da kommt May, bräutlich geschmückt, und ehe er sich's versieht, läuft sie mit Edward davon. Tackleton ist außer sich. Als alle die Bühne verlassen, treten John und Dot auf. Sie schilt ihn, daß er so wenig Vertrauen zu ihr gehabt und um ihn ganz zu besänftigen, verrät sie ihm ihr „süßes Geheimnis". Das Heimchen schlüpft hinter

Digitized by Google

dem Herd hervor. Lied „Der goldne Mittagssonnenschein ist glühend ausgebreitet". Wolkenschleier senken sich herab und verhüllen John und Dot. Elfenchor. Der Hintergrund entwölkt sich wieder. Lied des Heimchen „Mein Lied ist aus". Man sieht John und Dot auf der Bank vor ihrem Hause sitzen. Edward und May stehen daneben. Letztere drückt Dot dankbar die Hand.

582] Der Rattenfänger von Hameln.

Oper in 5 Akten. Dichtung von Friedrich Hofmann. Musik von Viktor E. Nessler.

Der Rattenfänger von Hameln war diejenige Oper Nesslers, mit der er seinen Ruf begründete. Der Text ist nach Julius Wolffs reizvoller Dichtung mit leidlichem Geschick bearbeitet, und es ist zu bedauern, daß der Dichter gegen die wörtliche Aufnahme seiner schönen Lieder Einspruch erhob, nachdem Nessler sie bereits komponiert hatte. Infolge dessen mußten die Wolffschen Worte durch andere ersetzt werden, die denselben Sinn mit andern Worten wiedergaben und selbstverständlich nur sehr schwache Nachbildungen sind. Nesslers Musik steht, nach allgemeiner Wertschätzung, höher als die zum Trompeter von Säkkingen, welch' letztere Oper aber vermöge ihres überaus populären Stoffs, den Rattenfänger in der Gunst des Publikums überholt hat.

Personen:

Wichard Gruwelholt, Bürgermeister von Hameln, B.
Bertoldus de Sunneborne, Stadtschultheiß, B.
Isfried Rhynperg, Kanonikus, B.
Ethelerus, der Ratsschreiber, T.
Heribert de Sunneborne, Stadtbaumeister, des Schultheißen Sohn, T.
Hunold Singuf, Bar.
Wulf, der Schmied, Bar.
Regina, des Bürgermeisters Tochter, S.
Dorothea, desselben Base, A.
Gertrud, ein Fischermädchen, S.
Ratsherren 2c.

Handlung in und bei Hameln, 1284.
Erste Aufführung 19. März 1879 in Leipzig.

I. Akt. Rathaussaal. In der sehr erregten Ratssitzung bildet außer dem chronischen Geldmangel, die in Hameln herrschende Rattenplage den Hauptgegenstand der Verhandlung. Ein Fremder, der jede Auskunft über sich verweigert (es ist Hunold Singuf), erbietet sich dazu, die Stadt von den Ratten zu befreien, und trotzdem er große Forderungen stellt (hundert Mark in gutem Silber, eine Freudengabe, nachdem er seine Aufgabe erfüllt, und endlich, daß ihm, in der für die That bestimmten Nacht ein Stadtthor geöffnet bleibe und daß in dieser niemand in den Straßen sich aufhalten und lauschen dürfe), schließen die Ratsherren den Vertrag mit ihm ab. Verwandlung. Garten des Bürgermeisters. Der Stadtschultheiß bringt den beiden Mädchen Regina und Dorothea die Freudenbotschaft von der Rückkehr seines Sohnes, mit dem Regina versprochen ist. Bald darauf erscheint der glückliche Bräutigam selbst, dann kommen noch die beiden Väter und der Ratsschreiber. Sextett: „Nun reiche mir die Hand, du Herzgeliebter mein."

II. Akt. Gaststube im Wirtshaus. Hunold trägt den im Wirtshaus versammelten Gästen ein Lied vor: „Wenn ich mit meinem Schätzchen sprech'", womit er so allgemeines Wohlgefallen erregt, daß man ihn bestürmt, am nächsten Abend wieder zu kommen. Darauf kommt der Schmied Wulf mit seiner Braut Gertrud herein. Wie Gertrud und Hunold einander erblicken, bleiben sie wie verzaubert stehen, sie sahen sich im Traume und fühlen sich nun mächtig zu einander hingezogen. Ein Lied des Fremdlings: „O Ränzel und Stab" bestrickt das Mädchen so völlig, daß es alles ringsum vergessend, ihm in die Arme sinkt. Verwandlung. Fischerhaus am Flusse. Der arme Schmied bemüht sich vergeblich, seine Braut von der Verblendung zu befreien. Dem Verführer Rache schwörend, eilt er fort. Beide, Hunold und Gertrud, bekennen sich ihre Liebe und mit einem feurigen Liebesduett: „Dich zu erringen, dich zu erfingen," endet der Akt.

III. Akt. Der Ratsschreiber berichtet dem Kanonikus im Ratskeller, wie sehr der Fremde, Hunold, es verstanden, sich in die Gunst der Frauen zu setzen. Da gesellt der Besprochene sich zu ihnen, und während einer fröhlichen Orgie wettet der Kanonikus, daß es Hunold nicht gelingen würde, dem Bürgermeistertöchterlein, Regina, einen Kuß zu rauben. Hunold geht auf die Wette ein. Verwandlung. Straße an der Weser. Nachdem der Schmied den Nachbarn erzählt, wie traurig Gertruds Verirrung ihn stimme, verlassen ihn die Nachbarn, und wie Wulf den Hunold kommen sieht, verbirgt er sich. Schon hat der Rattenfänger im Mondenschein unzählige Ratten hervorgelockt, die sich nun in den Fluß stürzen, da überfällt ihn der rachedurstige Wulf, jedoch Hunold überwindet den Gegner, der verwundet und schreiend davonstürzt.

IV. Akt. Offene Halle im Rathause. Alle Leute in Hameln atmen auf, da sie nun endlich von den Ratten befreit sind. Nur Wulf mag seinem Feind den wohlverdienten Lohn nicht gönnen und weiß es durchzusetzen, daß ihm der Lohn von hundert Mark verweigert wird, weil — nach Aussage des Baumeisters, der Regina und Dorothea — im Keller des Bürgermeisters noch ein Rattenkönig hause. Nun fordert Hunold einen Kuß von Regina als Ersatz für die verweigerte Summe, doch wird dies Ansinnen mit Entrüstung zurückgewiesen. Verwandlung. Markt mit dem

Digitized by Google

Richard Wagner

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig,
gest. 13. Febr. 1883 in Venedig.

Digitized by Google

Hans von Bülow

Hans Guido von Bülow,

geb. 8. Jan. 1830 in Dresden,
geſt. 12. Febr. 1894 in Kairo.

Digitized by Google

steinernen Roland. Diese Scene ist als überflüssig überall gestrichen. Verwandlung. Festsaal im Rathaus. Zahlreiche Männer und Frauen haben sich zum Bankett eingefunden, bald erscheint auch der Rattenfänger, mit einem Kranze geschmückt, und wird vom Bürgermeister, da er sich in Frieden naht, freundlich aufgenommen. Mit dem Liede: „Es wirbt des Sängers höchste Kunst“ bezaubert er Regina mehr und mehr, und wie er das zweite Lied: „Du schönste Blum auf weiter Flur“ unverkennbar an sie richtet, wird sie von dem dämonischen Zauber seiner Stimme so hingerissen, daß sie ihm in die Arme fliegt und ihn küßt. Allgemeine Aufregung; Hunold wird ins Verließ geworfen, um am nächsten Tage gerichtet zu werden.

V. Akt. Vor dem Thore am Flusse, über den eine Brücke führt, an der Seite eine Kirche. Gertruds Klage um den verlorenen Geliebten (Scene „Verraten und verloren“). Das Gericht versammelt sich und verurteilt den Rattenfänger wegen Zauberei zum Feuertode, Gertrud aber fordert sein Leben für sich, und da ein Gesetz gebietet, daß in solchem Falle der Verbrecher freigegeben werden muß, daß er aber auf immer verbannt ist und daß das betreffende Mädchen sein Schicksal teilen muß, so ist man gezwungen ihn unter diesen Bedingungen freizugeben. Somit schickt er sich an, mit ihr die Stadt zu verlassen, doch Gertrud stürzt sich in die Fluten, nachdem sie ihm Lebewohl gesagt. Alles geht erschüttert von dannen. Hunold ist allein und brütet Rache, der fromme Gesang der aus der Kirche tönt, rührt ihn nicht, er holt seine Pfeife hervor, lockt damit alle Kinder von Hameln an sich und sie folgen ihm willig über die Brücke, ein Berg thut sich auf und in dessen Tiefen verschwindet er mit all den Kindern.

583] Der Trompeter von Säkkingen.

Oper in 3 Akten nebst einem Vorspiel. Text nach Viktor v. Scheffel von Rudolf Bunge, Musik von Viktor E. Nessler.

Der enorme Erfolg, den diese Oper Nesslers davongetragen, verdankt sie wohl nicht zum geringsten der ebenso hochpoetischen wie populären Dichtung Scheffels. Uebrigens hat der Komponist öfters den Volkston zu treffen gesucht und hie und da auch glücklich getroffen, während er andererseits durch dieses Streben sich hat verleiten lassen, trivial zu werden.

Personen
des Vorspiels:

Werner Kirchhofer, Bar.
Konradin, Landsknecht, B.
Der Haushofmeister, Bar.
Der Rektor, B.

Handlung im Schloß zu Heidelberg, zu Ende des 30jährigen Krieges.

Personen
der Oper:

Frhr. v. Schönau, B.
Maria, seine Tochter, S.
Graf v. Wildenstein, B.
Gräfin, dessen geschiedene Gemahlin, Schwester der verstorbenen Freiherrin, A.
Damian, des Grafen Sohn aus zweiter Ehe, T.
Werner Kirchhofer,
Konradin.

Handlung: in und um Säkkingen nach dem großen Kriege.

Erste Aufführung: 4. Mai 1884 in Leipzig.

Vorspiel. Wegen Ruhestörungen, welche die Studenten beim fröhlichen Zechgelage im Heidelberger Schloßhofe verüben und wodurch die Kurfürstin in ihrer Ruhe gestört ist, werden die sämtlichen Studenten, da alle Mahnungen nichts gefruchtet haben, vom Rector magnificus relegiert; Werner Kirchhofer, dem ohnehin das Studium nicht gefallen hat, und der bei den Zigeunern, die ihn auferzogen haben, ein guter Trompeter geworden ist, wovon er an diesem verhängnisvollen Abend schon eine Probe abgelegt hatte, fordert seine Genossen auf, freie Reiter zu werden und alle lassen sich werben.

I. Akt. Vor der Fridolinskirche zu Säkkingen. Konradin, der jetzt im Dienste der Stadt steht, beteiligt sich am Tanz der Landleute, Werner kommt hinzu und wird mit offenen Armen aufgenommen. Jetzt nahen sich die Gräfin und deren Nichte Maria auf dem Kirchgange, die Bauern, welche schon lange einen Groll gegen den Freiherrn von Schönau, Marias Vater haben, belästigen die beiden Frauen in roher Weise und Werner gelingt es, sie in seinen Schutz zu nehmen. In diesem Augenblicke erwacht schon das Wohlgefallen der beiden jungen Leute an einander. Verwandlung. Zimmer im Schlosse des Freiherrn. Dem vom Zipperlein geplagten Freiherrn wird die Nachricht gebracht, daß sein Schwager Wildenstein ihn, mit seinem Sohne Damian, demnächst zu besuchen gedenke, hierbei soll dann, zur Freude des Freiherrn, der sich längst eine junge Kraft zum Schloßherrn wünscht, die geplante Verbindung zwischen Damian und Maria ins Werk gesetzt werden. Kaum hat der Freiherr von dem unangenehmen Zwischenfall, den seine Damen beim Kirchgange erlebt, gehört, so ertönt die Trompete des Retters und der Freiherr läßt diesen zu sich bescheiden, um ihm seinen Dank auszusprechen. Da der junge Mann sein Wohlgefallen erringt, wirbt er ihn zum Schloßtrompeter. Die Gräfin ist davon wenig erbaut, weil ihr die aufkeimende Liebe der beiden jungen Leute nicht verborgen geblieben ist, Marie aber ist um so glücklicher.

II. Akt. Schloßgarten. Werner ist beschäftigt ein Lied zu dichten, und als Kon-

Digitized by Google

radin hinzukommt, gesteht er diesem seine Liebe zu Maria. Der Schlauheit Konradins gelingt es, den beiden Liebenden, Werner und Maria, eine kurze Zeit des Alleinseins zu erobern, indem er, der den üblichen Wein zum Maifest vom Freiherrn zu erbitten kam, die Gräfin zu zwingen weiß, daß sie selber in den Keller gehen muß. Die beiden Liebenden sinken einander selig in die Arme, aber schon kommt die Gräfin zurück, überrascht das Paar und teilt dem herbeigekommenen Freiherrn mit, was sie soeben gesehen. Natürlich braust dieser heftig auf und verkündet Marien, daß er bereits einen Gatten für sie gewählt habe. Jetzt, nachdem die Episode, „Maifest", abfolviert ist, tritt Wildenstein mit seinem lächerlich beschränkten Sohne Damian auf, den der Freiherr zu seinem Schwiegersohne bestimmt hat. Den Trompeter heißt er, sofort zu gehen. Unter den Klängen des Liedes: „Behüt dich Gott, es wär' zu schön gewesen, behüt dich Gott, es hat nicht sollen sein," nimmt er wehmütigen Abschied

III. Akt. Schloßhof, Mauern und Wälle mit Geschützen besetzt, weil das Schloß von den Bauern belagert wird. Damian soll das von den Bauern bedrängte Schloß verteidigen, wobei sich aber seine jämmerliche Feigheit in ihrer ganzen Lächerlichkeit zeigt. Da plötzlich naht Werner, Hilfe bringend. Mit einer Schar Landsknechte hat er das Schloß aus der Gewalt der aufständischen Bauern befreit und diese in die Flucht getrieben. Jubelnd sinkt Maria dem hereinstürmenden Retter in die Arme. Schließlich stellt es sich heraus, daß Werner, der einst von Zigeunern geraubte Sohn des Grafen von Wildenstein und dessen geschiedener Gemahlin, der Gräfin, ist; so wird denn, von allen Beteiligten, die Verbindung der Liebenden willkommen geheißen.

584) Cavalleria Rusticana (Sicilianische Bauernehre).

Oper in einem Aufzuge, Text nach Verga von Targioni-Tozzetti. Musik von Pietro Mascagni.

Die Oper erhielt bei der von dem Musikverleger Sonzogno ausgeschriebenen Konkurrenz um eine einaktige Oper den Preis, und nachdem sie in Rom bei der ersten Aufführung einen kolossalen Erfolg gehabt hatte, wurde Mascagni der Held des Tages und sein Erstlingswerk machte schnell die Runde durch die ganze civilisierte Welt. Wenn es in Riemanns Musiklexikon heißt: „Die Cavalleria ist nichts anderes als ein kräftiger Schritt weiter vorwärts auf dem von Bizet mit Carmen betretenen Wege der Verquickung der Oper und Operette, eine ‚tragische Operette', steht aber musikalisch weit unter Carmen," so ist dies Urteil wohl etwas hart. Ein so beispielloser Erfolg, wie ihn Mascagni mit seiner Cavalleria errang, wäre doch kaum denkbar, wenn nicht ein wirklich dramatischer Zug durch das Ganze ginge, der das Publikum packt und ergreift.

Personen:

Santuzza, eine junge Bäuerin, S.
Turridu, ein junger Bauer, T.
Lucia, seine Mutter, S.
Alfio, ein Fuhrmann, Bar.
Lola, seine Frau, S.

Handlung in einem sicilianischen Dorfe Gegenwart.

Erste Aufführung: Juni 1890 in Rom.

Das Vorspiel wird durch eine Siciliana, welche Turridu hinter dem Vorhang singt, unterbrochen. Die Scene weist dann einen Dorfplatz, links ein Wirtshaus, rechts eine Kirche. Während eines Chores der Landleute treten Santuzza und Lucia auf; erstere fragt nach Turridu, der vorgegeben hatte nach Francoforte gehen zu wollen, der aber im Dorfe gesehen worden; Alfio, der Fuhrmann, bestätigt, daß er Turridu in der Nähe seines eigenen Wohnhauses gesehen habe. Jetzt ertönt aus der Kirche ein regina coeli und Alfio entfernt sich. Nunmehr berichtet Santuzza der Mutter Turridus, daß dieser mit Lola, Alfios nunmehriger Frau, verlobt gewesen sei, bevor er Soldat geworden; als er nun, nach absolvierter Dienstzeit die Lola als Alfios Weib wiedergefunden, habe er sich in Liebe ihr, der Santuzza, zugewandt und sie dann verlassen, nachdem er ihr die Ehre geraubt. Nun aber verkehre er wieder mit Lola. Nachdem Lucia jetzt in die Kirche gegangen kommt Turridu; Santuzza bricht in leidenschaftliche Klagen aus und fleht ihn an, sie nicht zu verlassen, aber er weist sie gefühllos ab, und als nun Lola in die Kirche geht und den Turridu zu sich winkt, schleudert dieser seine verlassene Geliebte nieder und folgt Lola. Santuzza flucht ihm, und als nun Alfio kommt, verrät sie ihm, daß Turridu in sträflicher Weise mit seinem Weibe verkehre. Alfio schwört Rache. Beide gehen ab, und während jetzt die Bühne leer bleibt wird das berühmt gewordene „Intermezzo sinfonico" gespielt. Nun kommen die Kirchgänger zurück aus der Kirche, unter ihnen Turridu und Lola. Ersterer singt ein Trinklied und stößt mit den Freunden an, der hinzutretende Alfio aber weist den Becher zurück, welche Beleidigung Turridu damit erwidert, daß er seinen Wein verschüttet. Das ist eine Herausforderung, und die Weiber, Böses ahnend, eilen davon. Turridu tritt auf Alfio zu und beißt ihm ins rechte Ohr, wodurch er, nach sicilianischer Sitte, bestätigt, daß er sich zum Messerkampfe stellen wolle. Als nun alle außer Turridu die Bühne verlassen haben, nimmt Turridu rührenden Abschied von seiner Mutter und, in Vorahnung des nahen Todes, empfiehlt er ihr voll Reue die unglückliche Santuzza, welche nunmehr in Herzensangst herbeistürzt, wäh-

Digitized by Google

rend Turridu zum Zweikampf eilt. Bald hört man hinter der Scene die angstvollen Rufe der Zuschauer, dann eilt ein Mädchen herbei mit den Worten „Turridu ist tot" und die Bauerntragödie schließt mit raschem Fallen des Vorhanges.

585] Hänsel und Gretel.

Märchenspiel in 3 Bildern von Adelheid Wette. Musik von Engelbert Humperdinck.

Einen Erfolg, ähnlich wie Mascagni mit der Cavalleria hat Humperdinck mit „Hänsel und Gretel" gehabt. Der bis dahin nur wenig bekannte Komponist wurde mit einem Schlage eine Celebrität ersten Ranges. Großen Anteil an dem Erfolge hat ohne Zweifel der durchaus populäre Stoff und die glückliche Verwendung so mancher geliebter Volks- und Kinderlieder.

Personen:

Peter, Besenbinder, Bar.
Gertrud, sein Weib, M.S.
Hänsel, Gretel, deren Kinder, M.S. und S.
Die Knusperhexe, M.S.
Sandmännchen, Taufendmännchen, S.
Kinder, S. u. A.

Angesichts des allgemein bekannten, populären Märchenstoffes erscheint es durchaus überflüssig, den Gang der Handlung zu skizzieren. Selbstverständlich hat die Dichterin, um eine den Abend füllende Oper herzustellen, gar manche Episoden einflechten müssen, doch verdunkeln diese den Gang der Handlung in keiner Weise.

586] Der Evangelimann.

Musikalisches Schauspiel in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik von Wilhelm Kienzl.

Nachdem der Schöpfer des Evangelimanns bereits zwei Opern, „Urvasi" und „Heilmar der Narr", ohne nennenswerten Erfolg auf die Bühne gebracht hatte, gelang ihm der glückliche Wurf der in Rede stehenden Oper oder, wie er zu sagen vorzieht, dieses musikalischen Schauspiels. Der Evangelimann ward bereits auf mehr denn hundert Bühnen gegeben, und wenn auch mit verschiedenem, so doch vorwiegend günstigem Erfolge, der dem Werke auch wohl noch auf längere Zeit beschieden sein wird.

Personen:

Friedrich Engel, Justiziär (Pfleger) im Kloster St. Othmar, B.
Martha, dessen Mündel und Nichte, S.
Magdalene, deren Freundin, A.
Johannes Freudhofer, Schullehrer in St. Othmar, Bar.
Matthias Freudhofer, dessen jüngerer Bruder, Aktuarius (Amtsschreiber) im Kloster, T.
Xaver Zitterbart, T.
Anton Schnappauf, Büchsenmacher, B.
Friedrich Aibler, ein älterer Bürger, B.
Dessen **Frau**, M.S.
Frau Huber, S.
Hans, ein junger Bauernbursch, T.
Die Stimme des **Kegelbuben**, S.
Die Stimme des **Nachtwächters**, B.
Eine **Lumpensammlerin**, M.S.
Ein **Knabe**, S.

Zeit: 1820—1850.
Ort der Handlung: 1. Akt im Kloster St. Othmar, 2. Akt in Wien.
Zwischen dem 1. und 2. Akte liegt ein Zeitraum von 30 Jahren.

Trotz der enorm großen Anzahl von Personen, ist die Handlung eine sehr einfache, da die meisten der Personen episodische Figuren sind. Martha wird von den beiden Brüdern Johannes und Matthias Freudhofer leidenschaftlich geliebt; sie giebt dem jüngeren Matthias den Vorzug und weist den schleicherischen und zudringlichen Johannes schroff zurück mit den Worten: „Du Schurke, ich verachte dich!" Nun beschließt Johannes, sich fürchterlich zu rächen, er benützt eine ihm günstige Gelegenheit, um eine Tenne anzuzünden, und weiß so geschickt den Verdacht auf seinen Bruder Matthias zu lenken, daß dieser, trotz seiner Unschuldsbeteuerungen, zu 20 Jahren schweren Kerkers verurteilt wird. Er überstand die lange Zeit, suchte unerkannt St. Othmar auf und erfuhr, daß seine Martha in ihrer Verzweiflung den Tod in den Fluten der Donau gesucht und gefunden hatte; so irrte er noch zehn Jahre herum, bis er das wurde, was man in Wien einen Evangelimann nannte. „Da nahm ich Gottes heiliges Buch zur Hand und fand nun Trost in der Verkündigung seines Wortes, ich ward ein Evangelimann." Als solcher kommt er in einen Hof, wo sein Bruder Johannes auf dem Sterbebette liegt, dieser hört ihn singen: „Herr, erbarme dich meiner nach deiner großen Barmherzigkeit, und nach der Fülle deiner Erbarmnisse, tilge meine Missethat! Denn meine Missethat erkenne ich, und meine Sünde ist vor mir allezeit!" Darob wird der sterbende Sünder so zerknirscht, daß er den Straßensänger bitten läßt, zu ihm zu kommen; nachdem er diesem in Todesangst sein Verbrechen gebeichtet hat, erkennen sich die Brüder und nach schwerem Ringen singt Matthias: „Johannes, ich verzeihe dir!" Draußen hört man Gesang von Kindern: „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich."

587] Der Barbier von Bagdad.

Komische Oper in 2 Aufzügen. Dichtung und Musik von Peter Cornelius.

Personen:

Der **Kalif**, Bar.
Baba Mustapha, ein Kadi, T.
Margiana, dessen Tochter, S.
Bostana, eine Verwandte des Kadi, M.S.
Nureddin, T.
Abul Hassan Ali Ebe Bekar, Barbier, B.

Digitized by Google

Handlung: im Hause Nureddins und des Kadi zu Bagdad.

Erste Aufführung: 15. Dez. 1858 in Weimar.

Als der Barbier von Bagdad vor ungefähr vierzig Jahren in Weimar unter Liszts Direktion zum erstenmal aufgeführt ward, erlebte das Werk ein trauriges Fiasko und blieb dann viele Jahre unbeachtet liegen, bis man durch manche andere Sachen des zartbesaiteten Komponisten wieder lebhafteres Interesse für ihn gewann und sich nun auch seines Barbiers von Bagdad entsann. Seitdem hat manche Bühne sich des verschollenen Werkes angenommen, welches jetzt zwar nicht mehr durchfiel, dennoch selten mehr als einen Achtungserfolg und einige wenige Aufführungen erzielen konnte, ein Schicksal, welches der Barbier von Bagdad mit Schumanns Genoveva teilt. Bei beiden Werken mag das Libretto die Hauptschuld tragen, da beide Opern unleugbar viel anmutende, wenn auch keineswegs dramatische Musik enthalten.

I. Aufzug. Zimmer Nureddins. Der kranke Nureddin träumt im Schlafe von Margiana. Er erwacht und singt, daß nur sie ihm die Gesundheit wiederbringen könne. Da bringt Bostana ihm die Botschaft, daß die Geliebte ihn in Abwesenheit ihres Vaters empfangen will. Freudig erregt will Nureddin sich nur, ehe er zu Margiana eilt, seine durch die lange Krankheit verwilderten Haare schneiden lassen und bittet Bostana, ihm einen Barbier zu senden. Bald darauf erscheint Abul, doch vor lauter Schwatzen kommt er nicht zur Arbeit. Da will Nureddin ihn von den Dienern hinauswerfen lassen, allein der Barbier wehrt sich erfolgreich mit seinem Rasiermesser. Nun versucht Nureddin es mit Güte und schließlich wird das große Werk — allerdings mit mancherlei Unterbrechungen — vollbracht. Darauf eilt Nureddin ins Nebenzimmer, um sich umzukleiden. Bei seiner Rückkunft findet er zu seinem Entsetzen, daß der schreckliche Barbier noch immer nicht gegangen ist. Dieser will, da Nureddin seine Liebe selbst verraten hat, nicht von ihm weichen und ihn zu Margiana begleiten. Um dies zu verhüten, ruft Nureddin seine Diener herbei und befiehlt ihnen, den Barbier zu bewachen, denn der Arme sei krank und müsse auf dem Ruhebett festgehalten werden. Das gefällt den Dienern, und während sie den Befehl ausführen, eilt Nureddin davon.

II. Aufzug. Prächtiges Zimmer des Kadi. Margiana, Bostana und der Kadi sind in freudiger Erregung. Die Frauen, weil sie auf die baldige Ankunft Nureddins hoffen; der Vater dagegen, weil er auf die seines alten Freundes Selim von Damaskus rechnet, dem er die Tochter vermählen will und der sein Kommen schon durch die Sendung einer Riesenkiste, voll der schönsten Geschenke für die Auserwählte, angekündigt hat. Zur Zeit, da die Gebetsübung den Kadi in der Moschee festhält, empfängt die Tochter ihren Geliebten. Während dem Gesang der Liebenden ertönt die Stimme des draußenstehenden Barbiers. Gleich darauf stürzt Bostana mit der Schreckensbotschaft, daß der Kadi bereits zurückgekehrt, zu den Liebenden. Da ist denn kein anderer Ausweg; Nureddin muß sich in der großen Kiste — die man rasch entleert — verbergen. Unterdessen prügelt der Kadi einen Diener, der dabei jämmerlich schreit. Der Barbier, der das Geschrei hört, ist überzeugt, daß Nureddin in Lebensgefahr sei und eilt mit dessen Diener zur Hilfe herbei. Bostana, die ihm den Sachverhalt erklärt und ihn bittet, die Kiste fortzuschaffen, vermag nicht, ihn zu überzeugen. Der inzwischen eingetretene Kadi giebt natürlich gar nicht zu, daß man den kostbaren Schatz fortschleppt und wähnt sich von Dieben umringt. Inzwischen hat der Lärm viele Nachbarn und sogar den vorübergehenden Kalifen mit seinem Gefolge herbeigelockt. Diesem berichtet der Barbier nun, daß Nureddin vom Kadi ermordet worden, und der Leichnam in die Kiste gethan sei. Der Kadi hält Abul für irrsinnig und erklärt, die Kiste enthalte ja nur Margianas Heiratsgut. Beim Oeffnen der Kiste — welches der Kalif anordnet — kommt nun zu des Kadis Ueberraschung wirklich Nureddin zum Vorschein, und die heikle Situation löst sich zu aller Zufriedenheit, denn der Kalif erklärt: der Kadi habe ja selbst behauptet, daß die Kiste Margianas Schatz enthalte, und dieser sei — Nureddin.

588] **Der Bajazzo (Pagliacci).**

Von R. Leoncavallo

Personen:

Canio, Haupt einer Dorfkomödientruppe (Bajazzo), T.
Nedda, sein Weib (Colombine), S.
Tonio, Komödiant (Taddeo), Bar.
Beppo, Komödiant (Harlekin), T.
Silvio, ein junger Bauer, Bar.

Zeit und Ort der wahren Begebenheit: bei Montalto in Calabrien am 15. August (Festtag) 1865.

Eine Komödiantentruppe zieht auf ihrem Wagen ins Dorf und wird von den Dorfbewohnern jubelnd begrüßt, doch fällt ihnen allen die trübe Laune des Canio, des einst so heiteren Bajazzo auf. Als die Truppe von ihrem Wagen steigt, naht sich Tonio der hübschen Frau Nedda eifrig, um ihr galant vom Wagen zu helfen, wird aber dafür von ihrem Manne mit harten Worten und einer Ohrfeige belohnt. Da spricht Tonio für sich die haßerfüllten Worte: „Das sollst du büßen, wart' du Schuft, du!" Jetzt folgen Canio und Beppo der Einladung eines Bauern zum Gläschen Chianti in der Taverna, und ersterer fordert Tonio auf, mit ihnen zu kommen, doch behauptet dieser, in der Theaterbude

Digitized by Google

noch zu thun zu haben; in Wahrheit aber will er nur die Gelegenheit nützen, um Nedda seine Liebe zu gestehen und um sie zu bethören. Er versucht es nun, seinen Herrn zu verraten, aber Nedda verhöhnt ihn und schlägt ihn schließlich mit einer Peitsche ins Gesicht. Darauf droht ihr Tonio mit den Worten: „Bei der Jungfrau! Nun ist voll das Maß! Dirne, dich kenne ich — diese Schmach bereust du!“ Er geht. Jetzt naht sich der junge Bauer Silvio, den Nedda bereits im stillen liebt, und der sie jetzt nach langem Drängen und durch die glühendsten Liebesbeteuerungen dazu bestimmt, ihren Gatten zu verlassen und mit ihm zu fliehen. Tonio aber hat die beiden belauscht und holt Canio rasch herbei, damit er Zeuge dieser Scene sei, doch gelingt es Silvio noch rechtzeitig zu entfliehen. Canio eilt ihm nach, aber der Verräter, der alle Schlupfwinkel des Ortes kennt, war wie in die Erde gesunken und Canio hat nicht mehr erkennen können, wer er sei. Jetzt soll die Komödie beginnen und Canio mit seinem furchtbaren Seelenschmerze, soll jetzt als Bajazzo die Bauern lachen machen. Das Publikum naht in Haufen, Nedda geht mit dem Teller herum, um das Geld einzusammeln, erblickt Silvio unter den Zuschauern und raunt ihm die Worte zu: „Sei wachsam, er brütet Rache!“ Jetzt beginnt das Spiel. Nedda, als Colombine, wartet auf Taddeo, den Harlekin, da ihr Mann, der Bajazzo, abwesend ist und erst zur Nacht wiederkehrt. Tonio, als Diener Taddeo, tritt auf und macht Colombine eine Liebeserklärung, wird aber im Spiel wie vorher im Leben schnöde von ihr abgewiesen. Beppo-Harlekin aber findet Erhörung, muß jedoch fliehen, als plötzlich ganz unerwartet der Bajazzo (Canio) erscheint. Dieser hört noch die Abschiedsworte, die sie dem Harlekin nachruft. Es sind dieselben, die Nedda dem Silvio nachgerufen hatte: „Diese Nacht denn, und für ewig dein.“ Jetzt identifiziert sich Canio mit seiner Rolle als Bajazzo, er verlangt von Colombine-Nedda, daß sie ihm den Namen seines Nebenbuhlers nenne, aber sie bleibt standhaft und verrät Silvio nicht, da übermannt ihn die Wut und wie er ein Dolchmesser ergreift und Nedda ersticht, sehen die entsetzten Bauern, daß das, was sie für Spiel hielten, fürchterlicher Ernst ist. Neddas letzter Schrei war: „Zu Hilfe, Silvio.“ Kaum aber hat Canio diesen Namen gehört, so stürzt er von der Bühne und ersticht auch Silvio. Die Männer umringen Canio, um ihn zu fassen und zu entwaffnen, aber er steht wehrlos, gebrochen da. Mit scheuem Mitleid blickt man ihn an.

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig, gest. 13. Februar 1883 in Venedig.

589. Verhältnis von Musik und Poesie. Wagner ist zum Reformator der Oper geworden, indem er eine durchaus neue Form, das musikalische Drama, erfand und ausgestaltete. Sein Schaffen und Wirken gehört nur zu einem Teil in die Geschichte der Musik; es war so umfassend, daß die Geschichte der Litteratur, sowie die Kunst- und Kulturgeschichte davon Notiz zu nehmen haben. Hier kann uns nur seine musikalische Bedeutung beschäftigen, und um sie in ihrer Eigenart verständlich zu machen, schicken wir der Analyse der Musikdramen einige orientierende Bemerkungen voraus.

Die Musik erhält bei Wagner dadurch ihren Lebensnerv, daß sie sich aufs innigste mit der Poesie verschwistert. Von einer solchen Vereinigung hatten sich schon unsere Klassiker Lessing, Herder, Schiller ein mehr oder weniger klares Bild entworfen; namentlich waren sie über den Irrtum hinaus, als ob eine Kunstform, in der eine der beiden Künste der anderen untergeordnet wäre, große Bedeutung hätte. Poesie und Musik müssen so vereinigt werden, daß beide ihr innerstes Wesen bewahren. Wagner sagte sich nun: wenn Poesie und Musik gleichberechtigt sind, so müssen sie beide einem dritten Höheren dienstbar gemacht werden. Dieses Höhere ist die Darstellung des allgemeinen Stoffes, der dem Künstler vorschwebt, und diesen allgemeinen Stoff wiederum bildet das unerschöpfliche Seelenleben des Menschen. Musik drückt die inneren und innersten Gefühle aus, Poesie giebt ihnen, außerdem, daß sie sich selbst an der Schilderung der Gefühle beteiligt, die Beziehungen zur Außenwelt. Schon Lessing begründet die Anwendung der Instrumentalmusik aufs Drama, indem er behauptet, nur ein poetischer Zusammenhang, nur die Entwicklung einer Handlung rechtfertige die Modulationen der absoluten Musik. Wenn nun die Musik nur Gefühlssprache sein, einen äußeren Vorgang direkt nicht schildern kann, so beschränkt sie allerdings die Wahl des dichterischen Gegenstandes. Dieser muß fortlaufend Ursachen zur Entwickelung von Gefühlen enthalten, und da geschichtliche Stoffe der Auflösung ins Gefühl teilweise widerstreben, so wendet sich Wagner mehr und mehr zum Mythus. Er brachte es aber auch selbst zu stande, einem historischen Inhalte lauter rein menschliche Seiten abzugewinnen (Meistersinger). Auch auf die dramatische Technik hatte die Musik bei Wagner insofern Einfluß, als die Darlegung der inneren Motive zur Hauptsache wird und eine dem bloßen Wortdichter oft befremdliche Ausdehnung erreicht; und fürs zweite insofern, als der Wortausdruck immer knapper und präziser gefaßt wird (Stabreim im Nibelungenring).

590. Musikalische Erfindung. Was nun die Form der Musik Wagners betrifft, so ist sie nach Erfindung und Gestaltung anderen als den bisherigen Prinzipien unterworfen. Die Erfindung hat alle Willkür abgestreift

Digitized by Google

und sich dafür an bestimmte Stoffe gebunden: sie ist objektiv geworden. Es ist unmöglich, den Grundzug der Wagnerschen Musik zu nennen, während sich die Musik früherer Meister zu ziemlich bestimmten Vorstellungen verdichtet hat. Die objektivsten Meister vor Wagner waren Bach, Mozart und Beethoven. Wenn der Komponist früher eine gleiche seelische Kraft in alle seine Werke ergoß, erfüllt Wagner jedes einzelne mit einer anderen; was früher das ganze Leben erfüllte, damit wird der Künstler innerhalb eines Stadiums seines Lebensweges fertig. Indem sich die Erfindung nach dem Stoff richtet, büßt sie an Selbständigkeit, Schönheit und Reichtum nichts ein; vielmehr treffen Wagners eigene Worte vollständig zu: „Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens einzugehen, mußte ich dieses doch ganz von sebst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu thun war."

591. Neue Prinzipien der musikalischen Gestaltung. Größer als in Bezug auf Erfindung ist der Unterschied von der bisherigen Musik, wenn wir ihren formalen Aufbau betrachten. Den Schlüssel zu ihrem Verständnisse liefert die Vereinigung mit dem Drama. Ohne Drama folgt die Musik natürlich anderen Gesetzen, welche die sogenannte musikalische Formenlehre an die Hand giebt. Diese Formenlehre suchte Wagner psychologisch zu begründen, indem er die Formen der absoluten Musik auf die Beziehungen zwischen Mann und Weib, wie sie sich im Tanze ausdrücken, zurückführte. Die Tanzform sei Grundlage noch der Beethovenschen Symphonie geblieben. Im Scherzo habe er instinktiv die reale Grundlage der Symphonie noch berührt, in den übrigen Sätzen sich immer mehr von der Möglichkeit entfernt, zu seiner Melodie einen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte denn ein so idealer Tanz sein, daß er sich zum primitiven Tanze wie die Symphonie etwa zu einem Walzer verhielte. An Stelle des idealen Tanzes tritt nun bei Wagner die dramatische Aktion und so durfte er die Musik nach Analogie der dramatischen Aktion gestalten, wie sie der reine instrumentale Komponist nach Analogie des Tanzes gestaltete. Bildlich könnte man von einer neuen Wahlverwandtschaft reden, durch welche die Elemente der Musik in andere Verbindungen als zuvor gebracht werden. Das Neue und Ungewohnte für den Zuhörer, und zwar gerade für den musikalischen, besteht darin, daß er genötigt ist, um den Aufbau dieser Musik zu verstehen, jederzeit die Synthese zwischen Poesie und Musik zu vollziehen. Hat man sich einmal daran gewöhnt, so wird gerade dieses produktive Spiel unserer Einbildungskraft tiefe Befriedigung gewähren. Das dramatische Element Wagners bewirkt eine freiere Reihenfolge der Motive. Nicht in leidenschaftlichen Accenten, nicht in wilden Ausbrüchen liegt das Wesen der dramatischen Musik. Die Freiheit in der Behandlung der musikalischen Form ist in Wahrheit Einordnung in den Fortgang des Dramas und wird mit diesem als notwendig empfunden. Die Modulation hat Wagner nicht aus Raffinement so reich gestaltet, sondern sie psychologisch immer als das Maß der Entfernung einer Empfindung von der anderen behandelt. Während er im Rheingoldvorspiel 128 Takte in Es-dur bleibt, oder das Meistersingerthema mit einziger Ausnahme immer in C-dur bringt, moduliert er in Tristan so ziemlich in jedem Takt. Nach seinem eigenen Geständnis hat sich Wagner zunehmender Vorsicht in der Modulation befleißigt. Auch die Instrumentierung ist im Grunde einfacher als bisher, obwohl sie viel reicher erscheint und dies auch ist. Es handelt sich auch hier wieder um das Verhältnis der Musik zum Drama; dieses bot ihm die größte Fülle von Empfindungen — aber zu deren Charakterisierung sind jedesmal die einfachsten und vernünftigsten Mittel angewendet. Vielerlei war das Auszudrückende, einfach und schlicht der Ausdruck. Die musikalische Behandlung der Themen, wie sie unter den Schulnamen Verkleinerung, Vergrößerung, Engführung, Umkehrung, bekannt ist, hat Wagner reichlich angewendet, aber stets im psychologischen Sinne; nicht jedes Thema legt er auf den kontrapunktischen Seziertisch und nicht alle kontrapunktischen Schnitte nimmt er an ihm vor (die größten Meister hatten dies auch nicht gethan), er wartet ab, bis das Drama den entsprechenden Ausdruck fordert.

592. Leitmotiv. An die Art des Symphonikers erinnert die Wiederkehr bestimmter Motive. Insofern diese den Zuhörer durch alle Empfindungen, die der Dichter in seinen Stoff gelegt hat, hindurchleitet, heißen sie Leitmotive. Sie sollen nicht dazu dienen, Personen oder Situationen schablonenhaft zu zeichnen; — zu dieser falschen Meinung hat allerdings der Umstand beigetragen, daß eine Masse von „Führern" den Zuhörer mit einem Gedächtnisstoff zu belasten droht, der gerade hinreicht, Frische und Unbefangenheit des Genusses zu nehmen. Dagegen wird sich ohne Einpaukung der Leitmotive der künstlerische Genuß einstellen, sobald man weiß, worauf man bei deren Erfassung zu achten hat. Das erste ist, daß man sich den Zusammenhang zwischen Motiv und Handlung herzustellen gewöhne. Wagner macht dies sehr leicht, indem er gleich in den Anfangsscenen die Motive so oft wiederholt, daß sie der Erinnerung nicht bloß eingeprägt, sondern förmlich eingegraben sein müssen. Womöglich führt er die Motive durch die Singstimme ein, so daß ihr Gehalt in Worten verdichtet in uns weiterlebt. So die Bitte der Rheintöchter „Gebt uns das Gold", die

Digitized by Google

m Siegfried und in der Götterdämmerung ine so bedeutende Wirkung ausübt. (Ausahme von dieser Regel haben ihren guten Sinn.) Bei normaler Gedächtniskraft wird er Zuhörer im Laufe der Handlung bei Wiederkehr der Leitmotive sich ihrer Beeutung zu erinnern wissen. Wagner rechnet abei mit zwei Grundgesetzen der Psyologie: das erste ist das der Ideenassoziation, das zweite besteht darin, daß wir ei Reproduktion einer Empfindung die urprüngliche nicht mehr vollständig, sondern ur abgeschwächt, oder mit anderen verischt wiederherstellen können. Wie im eben, so sind im Drama zwei ganz gleiche Scenen und Stimmungen undenkbar. Wenn lso die Leitmotive zuerst die volle seelische Bewegung in Beziehung auf einen Gegenstand ausdrücken, geben sie durch die Erinnerung hindurch alle folgenden Male einen Schatten, einen Teil, eine Abart, eine Nüancierung der ursprünglichen Erregung; amentlich aber spielt die Mischung mit anderen Empfindungen die größte Rolle; n letzterer besteht die psychologische Rechtertigung der Polyphonie, die natürlich in en letzten Akten der Dramen am komlizierte sten ist. Und endlich, wie eine Empfindung trotz öfterer Auffrischung zuletzt an ie Grenze der bloßen Vorstellung herabsinkt, so werden die Leitmotive zuletzt nur loch Blitze gleichsam von Empfindungen in inserer Seele vorüberjagen lassen. Der Abstufungen zwischen der ursprünglichen Empfindung und der rein begrifflichen Vorstellung sind unendliche.

593. Orchester und Wortsprache. Das llgemeine Verhältnis der Orchestermusik ur Wortpoesie ist bei Wagner sehr mannigaltig. Nehmen wir den Fall, die Musik abe eine einzelne Person zu charakterisieren. Beim ersten Auftreten kann die Musik die Eigenschaften einer Person vor jeder Wortäußerung fühlbar machen. Wenn die Person selbst das Wort ergreift, so kann die Musik ie Erregung vor, während oder nach der Rede ennzeichnen; sie kann dabei die Gebärden rklären u. s. w. Der Möglichkeiten sind hier inendlich viele, je nachdem der Gefühlsehalt der Worte verstärkt, mit Vergangenem nd Zukünftigem in Beziehung gebracht, ls wichtig unterstrichen, als unwichtig verischt werden soll. Die Musik kann auch twas dem Wortausdruck Widerstreitendes u fühlen geben, die wahren Gesinnungen ufdecken. Bei längeren Reden, bei Erählungen kann die Musik selbst in den Pausen der Rede das Erzählte weiterspinnen. Sie kann die Wirkung des gesprochenen Wortes auf den Gegenspieler hervortreten assen, ehe dieser die Gegenrede anhebt; as hastige Einfallen aufs Stichwort ist nmöglich. Nicht überall wird dies der Fall sein, aber im allgemeinen hat die Musik das Bestreben, das Tempo der Handlung zum Zweck der inneren Motivierung u dehnen.

Nun kann es oft genug vorkommen, daß das Seelenleben einer Person im Drama gar nicht des Wortausdrucks bedarf, weil das Wort überhaupt unwahr und unschamhaft wäre, oder weil man vergebens nach dem Wortausdruck ringt. Hier gerade, während des stummen Spiels, thut sich die Macht der Musik am gewaltigsten kund. Die Gebärde, ja die Bühnenscene kann auch vollständig fehlen, z. B. in der Einleitung zum 3. Akt der Meistersinger, wo Hans Sachs im Kampf mit sich selbst geschildert ist. Noch eine Stufe tiefer reicht die Musik, wenn sie die kaum bewußten Ahnungen, ja das Unbewußte selbst, das unterhalb der Bewußtseinsschwelle der handelnden Personen liegt, dem Zuhörer vermittelt. So in der Walküre, wo Siegmund und Sieglinde von ihrer Abstammung reden und das Orchester das Wotanmotiv bringt.

Wie behandelt die Musik des weiteren solche Scenen, in denen die Worte der handelnden Personen nicht so beschaffen sind, daß ihr Gehalt im einzelnen von der Musik aufgeschlossen werden müßte? Hier hält die Musik eine einheitliche Stimmung fest und über dem symphonisch behandelten Orchester bewegen sich die Singstimmen für sich frei und unabhängig. Die zahlreichsten Beispiele findet man in den Meistersingern. (Begrüßungsscene der Meistersinger u. s. w.) Sobald überhaupt mehr als zwei Personen auf der Bühne sind, erwachsen der Musik andere Aufgaben. Hier entfaltet sie namentlich ihre polyphonen Möglichkeiten und zwar die Stimmungen einzelner Personen gleichzeitig auseinanderhaltend, oder im Widerstreit zeichnend (Quintett — die zwei ersten Finales der Meistersinger).

594. Orchester und dichterische Ideen. Das Verhältnis der Musik zur Poesie des ganzen Stoffes ist bei Wagner ebenfalls ein sehr enges. Es giebt ja Ideen genug, die dem sprachlichen Ausdruck unerreichbar, nur durch besondere Gestaltungen des Bühnenbildes sich darstellen lassen. Es handelt sich hier allerdings bei Wagner um etwas Neues, zu dem sich bei Schiller nur die Keime finden. Wir meinen nicht die genaue Uebereinstimmung der Scenerie mit dem Charakter der dargestellten Handlung, sondern die Darstellung der Handlung durch das Bühnenbild selbst. Beispiele hierfür sind das Aufleuchten des Rheingoldes in der Wasserflut, das Erglühen des Grales im Abendmahlskelch; wenn dort das gewaltig Verlockende des Goldes, so ist hier die lichtspendende Macht des Göttlichen symbolisiert. Beide Vorgänge wirken so ursprünglich, wie die Beschreibung durch Worte innerhalb des Dramas es niemals vermocht hatte. Zu solchen Vorgängen schreibt Wagner eine Musik, die eben das hörbar werden läßt, was jene sichtbar machen: die naive Lust am Schein des Goldes, den sehnsüchtigen Aufblick zum Göttlichen. Ein inneres Erleben, den Fortgang einer Handlung stellt

Digitized by Google

Wagner ferner dar, indem er das ganze Bühnenbild in Bewegung giebt. Im Parsifal verwandelt sich der Wald vor unseren Augen in den Gralstempel, ein Bild des Suchens nach jenem ersehnten Reich, worin der Mensch zu gesunden hofft; dieses Suchen, bald zaghaft, bald zuversichtlich, dann wieder schmerzlich und beschwerdevoll, bildet den Inhalt der Musik zu jener Verwandlungsscene. Auch bei ruhigen Bildern ist Wagner sehr erfinderisch und auch das Unbewegliche weiß er durch die Musik für unsere Seele in leise Bewegungen überzuführen (Karfreitagszauber im Parsifal). Die Natur überhaupt gewinnt in seiner Musik Sprache: die wogende Rheinflut, das prasselnde Feuer der Waberlohe, Gewitter und Regenbogen, alles wird durch Musik unserem Gefühl nahe gebracht.

Es giebt endlich eine Reihe von Ideen, die das Drama weder in sprachlichen, noch in bildlich sichtbaren Gestalten ausprägt; ihr Sinn wird sein, die unsichtbaren Zusammenhänge zwischen den Teilen der Handlung herzustellen, oder auf diese selbst, ehe sie beginnt, vorzubereiten. Hierauf begründet sich die Einschaltung von musikalischen Zwischenspielen, die als Vorspiele zu den einzelnen Akten von Wagner jedesmal in streng psychologischem Sinne ausgedacht sind. Manche Vorspiele geben den Inhalt der Handlung in konzentriertester Form, manche bereiten auf die unmittelbar folgende Scene vor, manche führen die vorhergegangene Entwickelung in unzweideutiger Weise fürs Gefühl weiter, noch andere dienen zur Ueberbrückung eines größeren Zeitabstandes mit seinem reichen Inhalt, den auf der Bühne vorzuführen der ganze Charakter des Dramas verböte (Vorspiel zum 3. Akt in Tannhäuser und Parsifal). In diesen Vor- und Zwischenspielen (man vergleiche z. B. den 1. Akt der Götterdämmerung) folgt die Musik den Formgesetzen der sogenannten absoluten Musik und man wird keinen schroffen Uebergang oder unverständlichen Sprung wahrnehmen.

595. Vokalmusik. — Singstimme. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung der Vokalmusik, insbesondere der Behandlung der Singstimme bei Wagner hat man ebenfalls das Drama, nicht die Oper zu nehmen. Das Drama ist eigentlich aus unterschiedlichen Stilgattungen zusammengesetzt. Unter Beibehaltung der gewohnten Bezeichnungen unterscheiden wir zwischen epischen, lyrischen und dramatischen Bestandteilen. Dramatisch im engeren Sinne nennen wir den Augenblick, in dem Leidenschaften oder Charaktere aneinanderprallen. Um solche Augenblicke verständlich zu machen, muß der Dichter die Personen ihre Zustände und Absichten auseinandersetzen lassen und dabei mag er sich unwillkürlich der epischen Schilderung nähern. Will er die dramatischen Augenblicke noch spannender vorbereiten, so fügt er Einlagen lyrischen Charakters hinzu, welche die dramatische Wirkung sehr wohl verstärken können, wenn das Maß der Spannung richtig berechnet ist. Dem Schauspieler ist es dann überlassen, die epischen, lyrischen und dramatischen Momente durch sinngemäße Deklamation zu unterscheiden. In ihr ist enthalten, was der Schauspieler nach Maßgabe seiner Kräfte an seelischem Ausdruck (durch Klangfarbe der Stimme ꝛc.) hervorzubringen vermag. In den dramatischen Stellen wird sich die Stimme, wenn wir ihr genau lauschen, oft durch gewisse Intervalle bewegen, deren Folge sich dem musikalischen Ohr von selbst einprägt. Hievon geht Wagner aus: er fixiert den Ausdruck der dramatischen Stellen ein für alle Male mit Hilfe der Notenschrift. Dabei ist klar, daß von „Melodie" keine Spur vorhanden zu sein braucht, und die Noten nur das Gefäß bilden, in dem die richtige Reihenfolge der Intervalle aufbewahrt wird. Man darf nicht ignorieren, daß unsere moderne Melodie in der anmutigen Zerlegung der beiden Tongeschlechter besteht und das Gefühl der Harmonie vorausetzt. Mit der Zergliederung der Tongeschlechter hat aber der Ausdruck menschlicher Leidenschaften gewiß nichts zu thun. Es ist also wahr und ganz am Platze, daß die dramatischen Höhepunkte bei Wagner ohne „Melodie" sind. Aehnlich steht es mit den epischen Bestandteilen, nur daß den musikalischen Intervallen im Musikdrama größerer Spielraum gestattet wird als im gesprochenen; dies rührt daher, daß der Gesang die deklamatorischen Accente nicht bloß an der Betonung, sondern auch an den Intervallen messen darf, während ja der Schauspieler sich hütet, zu „singen". Es soll nun nicht behauptet werden, daß die dramatischen und epischen Teile überhaupt ohne künstlerische Linien seien; die Singstimme beschreibt immer melodische Linien, nur sind dieselben von der Sprache abgeleitet und haben mit der musikalischen „Liedform" kaum etwas gemeinsam. Diese gewöhnliche Form der Melodie, die sich durch Einschnitte in verschiedene Wiederholungen gliedert, läßt Wagner in den lyrischen Bestandteilen des Dramas zur vollsten Geltung kommen. Hier hat er eine Fülle jener Melodien ausgeschüttet, die auch abgelöst von den Worten gefallen müssen. Man ist erstaunt, wieviel Melodie im alten Sinne auch in den lyrischen und epischen Teilen steckt. Wagner übersah nämlich keineswegs die Vorteile, die aus einer Verbindung der ausdrucksvollen Rede mit den Schönheiten des melodiösen Gesangs hervorgingen.

596. Chor, Lied, Duett ꝛc. Aehnlich, wie die einzelne Singstimme behandelt Wagner den Chor. Es ist auch in den späteren Werken keine Seltenheit, daß dieser in den bisherigen geschlossenen Formen der Musik sich bewegt. Andrerseits stuft er sich

Digitized by Google

je nach der dramatischen Situation zu unmittelbaren Aeußerungen bewegten Lebens bis zu täuschenden Aechtheitseindrücken ab; denn wenn wir die Mannen in der Götterdämmerung, oder die Meistersinger durcheinander singen hören, so haben wir nicht mehr die Empfindung eines absichtsvollen Gesangs, sondern den Eindruck unmittelbarsten Lebens. Die Anwendung der einen oder anderen Gattung von Gesang hängt natürlich wieder vom Drama ab und ebenso ist es das Drama, welches die Anwendung aller in der Oper so beliebten Vokalformen, wie des Duettes, Terzettes ꝛc. motiviert. So finden sich solche Formen z. B. überall, wo der Wortdichter Musik innerhalb des Dramas vorgesehen hätte; einige Beispiele: Die Meistersinger enthalten von Walther drei förmliche mehrstrophige Lieder, von Sachs das Schusterlied, von Beckmesser das Ständchen, an Chören die der Lehrbuben, der Zünfte, des Volkes, den oratorienartigen Choral „Wachet auf", das Quintett. Der Ring hat die Rheintöchter-Terzette, Duette zwischen Siegfried und Brünhilde, Siegfried und Gunther; das Lied ist vertreten durch Siegmunds Lenzeslied, durch Siegfrieds Schwertlieder, durch Mimes Erziehungslied ꝛc.; der Reichtum an Chorlitteratur im Parsifal ist bekannt. Betrachtet man diese Proben bisheriger Vokalmusik, so ist an Wagners Erfindungskraft nicht zu zweifeln. Mit Mozart teilt Wagner das Bestreben, die Melodie als charakteristischen Ausdruck des Wesens einer Person, des Wesens einer Kategorie von Menschen zu treffen und Wagner erhöht die Wirkung der Melodien dadurch, daß er stets den Moment abwartet, in dem sie der dichterische Plan, das psychologische Bedürfnis verlangt. Man könnte sagen, das Lied hat im Drama um seine Existenz gleichsam zu kämpfen und gelangt nur da zum Vorschein, zur Blüte, wo es absolut notwendig ist. So kann man sich überhaupt die Vereinigung von Künsten, die Wagners Ideal war, gewissermaßen durch Selektion vorstellen. Zur Psychologie des Gesanges wäre noch hinzuzufügen, daß jede Liedäußerung einen freieren Seelenzustand voraussetzt, als der sogenannte Sprachgesang. Der Ausbruch der Leidenschaft, bei dem die Seele stark afficiert ist, wird unmelodisch. Sobald sich die Seele äußeren Eindrücken in Ruhe hingiebt, oder wenn sie eine andere Seele erfreuen, gewinnen, überzeugen, verlocken möchte, da ist das Lied ihr natürlichster Gefühlsausdruck. Im allgemeinen trifft man deshalb bei Ueberredungs- und Verlockungsscenen bei Wagner am ehesten auf sogen. absolute Melodien (Frica: „Deiner ew'gen Gattin heilige Ehre"; Kundry: „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust" u. a.)

597. Wagners erste Werke. Wagners Jugendwerke, die noch gänzlich im Stil der alten Oper bleiben, wollen wir nur kurz berühren. Die „Feen" dichtete er nach dem Märchen „Die Frau als Schlange" von Gozzi, 1833 in Würzburg. Die Oper wurde von Leipzig abgewiesen und nur die Ouvertüre einmal in Magdeburg gespielt, wo Wagner 1834 Musikdirektor war. König Ludwig II. behielt später für München das Aufführungsrecht der Feen vor, auf deren Tantièmen Wagner verzichten mußte, nachdem er für das Bayreuther Theater Vorschüsse aus der Kasse des Königs empfangen hatte. 1888 wurde sie in München zum erstenmal gegeben und bildet seitdem dort ein Repertoirstück (seit einiger Zeit auch in Prag). Die Oper behandelt die Geschichte einer Fee, die für den geliebten Mann der Unsterblichkeit entsagen will, diesem aber harte Prüfungen auferlegen muß, bevor sie vereinigt werden. Bei Gozzi war die Fee in eine Schlange verwandelt und wurde durch den reuigen Geliebten mit einem Kuß erlöst und zum Weibe gewonnen. Wagner setzte dafür die Entzauberung durch Gesang und die Aufnahme in die Wonnen der Unsterblichkeit. Schon in den Feen (2. Akt!) tritt Wagners stilistische Meisterschaft zutage, welche Aktion und Musik aus einem Guß gestaltet.

Die zweite Jugendoper heißt „Das Liebesverbot", oder „Die Novize von Palermo". 1834 wurde der Plan entworfen und 1836 fand in Magdeburg eine einzige Aufführung statt, die in jeder Hinsicht verunglückte. Da die Partitur bis jetzt nicht veröffentlicht ist, kann man sich auch kein Urteil bilden. Nach Wagners eigenem Geständnisse war er mit diesem Stück, das Shakespeares „Maß für Maß" in einen regelrechten Operntext von ziemlich freier, ja frivoler Tendenz umwandelte, auf eine etwas abschüssige Bahn geraten. Erst die folgende Oper sollte seinen künstlerischen Charakter für immer befestigen.

598] Rienzi, der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.
Erste Aufführung: 20. Oktober 1842 in Dresden.

Personen:

Cola Rienzi, päpstlicher Notar, T
Irene, seine Schwester, S.
Stephano Colonna, Haupt der Familie Colonna, B.
Adriano, sein Sohn, S.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini, Bar.
Raimondo, päpstlicher Legat, B.
Baroncelli, römischer Bürger, T.
Cecco del Vecchio, röm. Bürger, B.
Ein Friedensbote, S.

Schauplatz: Rom; Zeit: um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

599. Entstehung und Bedeutung des Werkes. Schon im Sommer 1837 dachte

Digitized by Google

Wagner daran, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Die Komposition wurde in Riga begonnen, in Paris vollendet und von dort im Herbst 1840 nach Dresden gesandt. Die erste Aufführung daselbst hatte die Berufung Wagners zum Nachfolger Webers an der Dresdener Oper zur Folge. Rienzi hatte viel größeren Erfolg als die späteren Werke, weil sich Wagner hier noch in den Traditionen der Oper bewegte und dem Verständnisse des Publikums nichts Neues zumutete. Trotz mancher Schwäche, trotz der Aufdringlichkeit, mit der sich manche lärmende Scene abspielt, verdient Rienzi als ein Werk von ernstem und großem Streben gewürdigt zu werden. Der erste und letzte Akt namentlich wird auch heute seine Wirkung nie verfehlen. Da die Bedeutung Rienzis durch Wagner selbst so weit überholt wurde, so nimmt das Werk naturgemäß, was die Zahl der Aufführungen und das Interesse des Publikums anbelangt, eine untergeordnete Stellung ein; aber solchen gegenüber, die dem Schöpfer zu schmeicheln glaubten, indem sie Rienzi als verfehlt und längst abgethan bezeichneten, regte sich bei Wagner das Vatergefühl, das ihm auch dieses Werk teuer machte, in deutlicher Weise.

I. Akt. Die Ouvertüre enthält als drei Hauptthemen Rienzis Gebet, das zu Anfang des 5. Aufzuges wiederkehrt, die Hymne, mit der er im 3. Aufzug die Römer zur Schlacht führt und den Jubelchor des Volkes aus dem Finale des 2. Aufzugs. Wenn der Vorhang aufgeht, bietet sich uns ein charakteristisches Bild aus den Zeiten patrizischer Mißwirtschaft der Stadt Rom. Die Orsini wollen Irene entführen, die Colonna treten ihnen entgegen und der junge Adriano rettet die Bedrängte. Raimondo, der päpstliche Legat, sucht vergebens die Streitenden zu trennen; auch das Volk mischt sich in den Tumult. Rienzis Auftreten gebietet Ruhe. Er imponiert den Nobili durch die Kraft seiner Rede, wenn sie ihn auch für seine schön studierte Rede bespötteln, und verabreden, ihren Streit vor den Thoren der Stadt auszufechten. Diese Abwesenheit der Patrizier benutzt Rienzi, um den entscheidenden Schlag zu führen. Er lädt das Volk ein, auf der Trompete Ruf zu erscheinen, gewinnt auch Adriano und verkündet bei Tagesanbruch unter dem Schutze der Kirche seinen Römern die Freiheit.

Im II. Akt wird das Friedensfest gefeiert, das der liebliche Gesang der Friedensboten einleitet. Die Nobili aber sinnen Verrat; umsonst sucht Adriano seinen Vater umzustimmen. Rienzi läßt als Festspiel seinen Römern den Tod der Lucretia vorführen. Dieses Festspiel darf auf der Bühne nicht durch den bloßen Waffentanz ersetzt werden, da es sonst auf die Stufe des Balletts herabsinkt. Gerade die Geschichte der Lucretia soll den Römern den Wert heldenhafter Tugend versinnbildlichen. Nun benützen die Patrizier den Augenblick zum Attentat. Rienzi bleibt unverwundet und erbittet von dem aufgeregten Volke die Begnadigung der Mörder, wovon er wahre Versöhnung erhofft.

Der III. Akt enthält den siegreichen Kampf gegen die rachsüchtigen Patrizier; Adriano schwört an der Leiche seines Vaters Rache.

Im IV. Akt kommt die Empörung gegen Rienzi zum Ausbruch. Als vollends die Kirche den Bannfluch gegen den Tribunen und seine Anhänger schleudert, da flieht das Volk und Rienzi steht allein. Nur Irene hält trotz Adrianos bei ihm aus.

Der V. Akt beginnt mit Rienzis Gebet; Irene und Adriano trennen sich. Zum letztenmal tritt der Tribun vor das Volk, kann es aber nicht mehr umstimmen, sondern wird samt Irene und Adriano unter den Trümmern des in Brand gesteckten Kapitols begraben. Der wirkungsvolle letzte Akt kann nur bei ungekürzter Aufführung zur Geltung kommen.

600] Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung: 2. Jan. 1843 in Dresden.

Personen:

Daland, ein norwegischer Seefahrer, B.
Senta, seine Tochter, S.
Erik, ein Jäger, T.
Mary, Sentas Amme, M.S.
Der Steuermann Dalands, T.
Der **Holländer**, Bar.
Matrosen des Norwegers.
Die Mannschaft des fliegenden Holländers, Mädchen.

Schauplatz: Die norwegische Küste.

601. Entstehung. Noch vor Vollendung des Rienzi hatte Wagner den Sagenstoff, der sich an die Gestalt des fliegenden Holländers knüpft, kennen gelernt. Im Sommer 1839, während der Ueberfahrt von Riga nach London, wurde ihm die Sage vollends verlebendigt. Im Sommer 1841 schrieb er in Paris in wenigen Wochen Text und Musik der neuen Oper. Der Erfolg war ein sehr matter gegenüber Rienzi.

Motive und Form der Ouvertüre sind vollständig durch die poetische Idee bestimmt, Wagner selbst hat im 5. Band der gesammelten Schriften eine programmatische Erläuterung gegeben. Die Ouvertüre bietet das erste Beispiel einer Verwertung starker Natureindrücke, wie wir einer solchen fast in jedem späteren Werke begegnen werden. Wer jemals auf dem Meere gefahren ist und kurz darauf den fliegenden Holländer gehört hat, wird sich dem Eindruck der Kühnheit und Wahrheit der musikalischen Schilderung des Meeres nicht entziehen können.

Digitized by Google

I. Aufzug. Der norwegische Seefahrer Daland ist infolge eines Sturmes in eine Bucht nahe seiner Heimat verschlagen worden. Nachdem seine Mannschaft zur Ruhe gegangen, taucht das Schiff des Holländers auf und wirft gegenüber Anker. Der Holländer selbst begiebt sich ans Land und giebt seinen qualvollen Gefühlen Ausdruck: alle sieben Jahre darf er das Heil suchen, aber nie ist es ihm geworden, da er die ersehnte Treue eines Weibes noch niemals entdecken durfte. So glaubt er sich der Strafe für seinen frechen Trotz, dessen er sich einstens schuldig gemacht, rettungslos verfallen; kein Tod scheint sich seiner zu erbarmen, nur das jüngste Gericht ist es, von dem er seine eigene Vernichtung hofft. Daland kommt herbei, als es Tag geworden, befragt den Fremden nach seiner Herkunft und ist erstaunt über die reichen Schätze des Holländers, der nur die Frage an ihn richtet, ob er eine Tochter habe. „Sie sei mein Weib," ruft er nach Dalands bejahender Antwort aus.

Der II. Aufzug spielt in Dalands Hause. Die Mädchen sitzen am Kamin und begleiten ihr Spinnen mit Gesang (Spinnerlied); nur Senta ist in Träumerei versunken und betrachtet fortwährend das Bild des fliegenden Holländers, das im Zimmer hängt. Seine Geschichte kennt sie und fühlt das innigste Mitleid mit dem bleichen Manne. Die Mädchen necken Senta mit Eriks Eifersucht, sie aber singt selbst die Ballade. Diese Ballade, welche die Hauptmotive des Holländers und seiner Erlösung bringt, bildet den dramatischen Wendepunkt, denn klar tritt Senta mit ihr das Bewußtsein ihrer Mission vor die Seele. In dem Augenblick, als Senta ausruft: „ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse," erscheint Erik und meldet, daß Daland heimkehrt. Bald muß er erkennen, daß Senta für ihn verloren ist und verzweifelnd stürzt er fort. Nun erscheint der Holländer selbst unter der Thür und nach Dalands Entfernung legt Senta das Gelübde der Treue bis zum Tode ab.

Der III. Aufzug versetzt uns wieder ans Meer. Auf Dalands Schiff wird die Heimkehr gefeiert, Mädchen bringen den Matrosen Speise und Trank. Einen unheimlichen Gegensatz zu dem Festjubel bildet die gespenstische Stille der Bemannung des fliegenden Holländer-Schiffes. Endlich wird es auch auf diesem lebendig; ein Sturm beginnt, und ein wildes Lied tönt herüber. Packend ist nun die Scene, wie sich die einheimischen Matrosen durch lautes Singen ihre Angst verjagen wollen, schließlich aber unter dem gellenden Hohngelächter ihrer Gegner in die Kajüte fliehen. Dann ist wieder alles still. Senta und Erik treten auf; Erik ergeht sich in heftigen Vorwürfen. Der Holländer kommt dazu, glaubt sich getäuscht und will durch sofortige Trennung Senta vor dem Los ewiger Verdammnis bewahren, das alle trifft, die ihm die Treue gebrochen. Augenblicklich sticht er in See; da reißt sich Senta von Daland und Erik los und stürzt sich von einem Felsenriff ins Meer, „treu bis zum Tod". Das Schiff des Holländers verschwindet und beide Gestalten schweben verklärt unter den Klängen des Erlösungs-Motivs zum Himmel empor.

602. Der Stoff. Der fliegende Holländer ist das erste Werk, in dem Wagner eine Volkssage dramatisiert hat. Wagners einzige Quelle war außer den Erzählungen der Matrosen selber, Heinrich Heines Erzählung in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski (1834 im Salon 1. Band erschienen). Heine bringt den Zug der Erlösung durch das Weib, der Wagner sehr sympathisch berühren mußte. Senta ist frei von krankhafter Sentimentalität; sie ist ein starker, mutiger Charakter, der mit voller Hingabe die Konsequenzen einer Begeisterung für die Rettung eines fremden Mannes zu ziehen unternimmt. Ihr Vater Daland darf als einfache, nüchterne Seemannsnatur weder ins Lächerliche, noch ins Abstoßende gezogen werden. Erik ist nicht schmachtend, sondern leidenschaftlich darzustellen. Die Empfindungen des fliegenden Holländers mußten damals in der einsamen Pariser Zeit, als Wagner in die schwersten äußeren Bedrängnisse geriet, wie von selbst aus dem eigenen Leben des Künstlers hervorquellen. Hier, wie bei allen späteren Werken ist die Wahrnehmung zu machen, daß Wagner in planvollem Instinkte stets denjenigen Stoff ergriffen hat, der seiner jeweiligen Lebenslage am meisten entsprach. Es wäre schwer einzusehen, wie er die Gestalten der Sage den modernen Menschen so klar und ergreifend hätte hervorzaubern können, wenn er sie nicht mit eigenem Empfinden getränkt hätte.

603. Die Musik zum fliegenden Holländer ist noch nicht ganz frei von unbedeutenden Stellen, aber sie hat gegenüber Rienzi in formaler Beziehung einen großen Fortschritt vollzogen. Die einzelnen „Nummern", wenn sie auch noch die alten Benennungen tragen, gehen vollständig ineinander über und sind in ihrer Reihenfolge einzig durch die Gesetze der dramatischen Handlung bestimmt.

604] Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung: 19. Okt. 1845 in Dresden. In veränderter Fassung zum erstenmal aufgeführt in Paris 13. März 1861. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 22. Juli 1891 (nachher noch 1892 u. 1894).

Personen:

Hermann, Landgraf von Thüringen, B.
Tannhäuser, T.

Digitized by Google

Wolfram von Eschenbach, Bar.
Walther von der Vogelweide, T.
Biterolf, Bar.
Heinrich der Schreiber, T.
Reinmar von Zweter, B.
(Tannhäuser und ff. sind Ritter und Sänger),
Elisabeth, Nichte des Landgrafen, S.
Venus, S.
Ein junger Hirt, S.
Vier Edelknaben, S. u. A.
ferner thüringische Grafen, Ritter und Edelleute, edle Frauen, ältere und jüngere Pilger; Sirenen, Najaden, Nymphen und Bacchantinnen. Schauplatz der Handlung: 1. Aufzug: Das Innere des Hörselberges bei Eisenach. Dann ein Thal vor der Wartburg. 2. Aufzug: Auf der Wartburg. 3. Aufzug: Thal vor der Wartburg. Zeit: Im Anfang des 13. Jahrhunderts.

605. Entstehung. Im 4. Band der gesammelten Schriften schildert Wagner selbst, wie er dieses Drama in leidenschaftlicher Stimmung geschaffen habe; auch im 5. und 7. Band finden sich Ausführungen über das Werk. Auf seiner Rückreise aus Paris nach Dresden kam er an der Wartburg vorbei und hier trat ihm das Volkslied vom Tannhäuser mit lebhafter Bestimmtheit vor die Seele. In Tiecks Bearbeitung hatte es auf ihn keinen Eindruck gemacht. Wer sich für die sagengeschichtliche Quelle interessiert, möge in Grimms deutschen Sagen (1865, Nr. 171) die Sage vom Tannhäuser und den Bericht über den Sängerkrieg auf der Wartburg (Nr. 563) nachlesen. Die letztere Sage wurde schon im 13. Jahrhundert von einem thüringischen Dichter besungen, während das Volkslied von Tannhäuser, zunächst ohne allen Zusammenhang mit dem Sängerkrieg, aus dem 16. Jahrhundert stammt. Wagner kombinierte beides, indem er Heinrich von Ofterdingen mit dem Tannhäuser gleich setzte. Den Sitz der Frau Venus verlegte er in den Hörselberg bei Eisenach, wo nach dem Volksglauben auch Frau Holle (d. h. Holda) ihre Behausung hatte. So gewann Wagner den einheitlichen Schauplatz für seine Handlung und baute diese in voller Selbständigkeit auf.

Die Ouverture nimmt den Gang der Handlung voraus, indem sie mit dem Motiv des Pilgerchors einsetzt, um uns dann in die gegensätzliche Welt der Sinnenlust, in den Venusberg zu führen. Den üppigen Weisen entringt sich das Lied Tannhäusers an Venus, in welchem er sich zum Entschluß der Trennung aufrafft. Noch eindringlicher ertönt das Lied bei der Wiederholung, nachdem die süßesten Schmeichellaute ihn nicht bethören konnten. Zum Schlusse ertönt wieder die schwirrende Musik des Venusberges; die Hinzufügung des Pilgerchors stammt aus der ersten Fassung. Die Gegensätze der Frömmigkeit und der Sinnenlust sind scharf herausgearbeitet und das Lied an Venus bringt in das musikalische Gebilde noch den Zug der Ritterlichkeit, der die historische Treue der Schilderung vervollständigt.

1. Aufzug. In der Pariser Bearbeitung vom Jahre 1861, in der die Ouvertüre unmittelbar in die Handlung überleitet, ist die Scene des Venusbergs ungemein reich ausgestattet. Die Franzosen wollten ihr Ballett haben, Wagner zeigte ihnen, was aus dem Ballett zu machen wäre. Wenn die Tänze ihren aufgeregten Charakter verloren, die Tanzenden sich entfernt haben, erhebt sich Tannhäuser, um mitten im Genusse müheloser Freude sich auf die Erde mit ihrem Kampf und ihren Schmerzen zu besinnen. Umsonst sucht ihn Venus zurückzuhalten. Das Lied, von dem sie den Preis ihrer Liebe erhofft, tönt ihr zugleich seinen Entschluß entgegen, aus ihren Armen zu fliehen. Den Zwiegesang zwischen Venus und Tannhäuser hat Wagner in der späteren Bearbeitung zum Zweck der psychologischen Motivierung verlängert. Tannhäuser ruft als endgültiges Entscheidungswort Maria an, bei deren Namen Venus mit ihrem ganzen Berge in die Tiefe sinkt und eine reine Frühlingslandschaft mit der Wartburg im Hintergrund sich um Tannhäuser breitet. Herdengeläute und der schlichte Gesang eines Hirten bringen eine eigentümliche kindliche Stimmung hervor. Es ist wie eine Rückkehr zur Mutter Erde, an die Brust der Natur selbst. In die Welt des Mittelalters versetzt uns dann der Gesang der Pilger, die nach Rom ziehen. Tannhäuser wird durch ihn an die Vorstellungen seiner Religion erinnert und macht seinem gepreßten Herzen mit einem ergreifenden Ruf an den Allmächtigen Erleichterung. Mit großer Kunst ist der Uebergang zur freudigen Stimmung der Schlußscene geschildert. In die verhallenden Klänge des Pilgerchores mischen sich die Jagdhörner des Landgrafen Hermann. Die Ritter finden Tannhäuser betend, erkennen ihn und fordern ihn auf, in ihre Mitte zurückzukehren. Wolfram verkündet ihm den Eindruck, den er bei Elisabeth hinterlassen habe, und wie zuvor das Zauberwort der Maria Tannhäuser aus dem Venusberge befreit hatte, so bestimmt jetzt der bloße Ruf: „Bleib' bei Elisabeth" den Zögernden zur Rückkehr in seine frühere Umgebung, welcher er in ungestümem Lebensdrange einstens entwichen. In freudigem Jubel klingt der erste Aufzug aus. („Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt, der ich entrückt" wird als Leitmotiv verwendet.)

Der 2. Aufzug führt uns die Halle der Wartburg vor Augen, in welcher sich nun der Sängerkrieg abspielen soll. Zum erstenmal seit der Entfernung Tannhäusers begrüßt Elisabeth die Halle. Kein Zweifel, um ihretwillen ist er zurückgekehrt und ihm

Digitized by Google

wird sich ihr jungfräuliches Herz erschließen. Tannhäuser naht; überwältigt von der Frische und Reinheit Elisabeths, weicht er allen Fragen über Grund und Ort seines langen Verbleibens ganz von selbst aus, indem er glaubt, durch den jetzigen Augenblick von allem Druck der Vergangenheit endgültig befreit zu sein. Elisabeth auf der andern Seite, deren freudige Erregung schon im musikalischen Vorspiel zum 2. Aufzug zum Durchbruch gelangt ist, redet in der zartesten und zugleich feurigsten Weise von der Erfüllung ihrer halb unbewußten Wünsche.

Der Musiker wird namentlich vom Gesang der Elisabeth sich innig gerührt fühlen: der natürliche Tonfall der Rede, wie sie einem jungfräulichen Mädchen eignet, ist so wahrheitsgetreu in die melodischen Linien des Gesangs gefaßt, daß man den Uebergang der (tanzartigen) „Melodie“ in den ausdrucksvollen Sprachgesang kaum inne wird.

Nach Tannhäusers Weggang tritt der Landgraf auf, der in freudiger Erwartung der Liebe zwischen Elisabeth und Tannhäuser gerade die Liebe selbst zum Thema des bevorstehenden Sängerwettstreits bestimmt. Die edlen Frauen und Männer ziehen in die Halle ein und preisen des Landgrafen Kunstsinn. Eine pompöse Musik begleitet diese Scene. Die Psychologie des Wettgesangs ist nun tief bedeutsam. Die Sänger Wolfram, Walther, Biterolf, spenden der Liebe ihr mittelalterliches Lob. In Tannhäuser steckt der Hellene, dessen Ideal ein ganz anderes ist. Durch den Widerspruch herausgefordert, vergißt Tannhäuser die ganze gegenwärtige Lage und stellt den Rittern sein Ideal entgegen, das in gewissem Sinne im Venusberg erreicht war. Mit welchem Schlag diese Eröffnung auf Elisabeth wirken mußte, hat er nicht bedacht. Sie ist im tiefsten verletzt, behält aber so viel Fassung, daß sie den geliebten Mann, der sich in ihren Augen selbst geschändet hat, gegen den Ansturm der Ritter verteidigt. Tannhäuser wiederum erliegt den religiösen Gefühlen der Reue und Zerknirschung, in die ihn das Auftreten Elisabeths zurückwerfen mußte. In Rom hofft er für sein geängstigtes Herz Erlösung zu finden.

Der leidenschaftliche Gesang der zur Heroine gewordenen Elisabeth ist wiederum sehr ergreifend. Eine meisterhaft angelegte Steigerung, oder vielmehr Besänftigung bildet das große Ensemble der Ritter, Elisabeths und Tannhäusers. Die musikalischen Aeußerungen des Schmerzes sind von furchtbarer Kraft und Wahrheit.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert Tannhäusers Pilgerfahrt: wie die Kuppel des Petersdomes erhebt sich in der Musik das Gnadenfest-Motiv mit imposantem Klange der Blechbläser; Tannhäuser aber bleibt ohne Entsühnung. Die offene Bühne zeigt den gleichen Schauplatz wie der Schluß des 2. Aktes, nur ist es Herbst geworden und die Stimmung ist trüb-melancholisch. Elisabeth liegt vor einem Marienbilde im Gebet hingestreckt; ihr naht sich der teilnehmende Wolfram, der nun Zeuge ihres Seelenkampfes wird. Die Pilger kehren nämlich aus Rom zurück und Elisabeth sucht Tannhäuser unter ihnen. Sie findet ihn nicht und ergießt nun ihr Gefühl in ein inniges, einfaches Gebet: die „allmächtige Jungfrau“ möge sie von dieser Erde hinwegnehmen. Als Wolfram sie geleiten will, bedeutet sie ihm, daß ihr im Himmel eine heilige Mission beschieden sei. Während sie zur Wartburg schreitet, singt Wolfram sein Lied an den Abendstern. Es ist Nacht geworden, Tannhäuser tritt auf. Er erzählt Wolfram seine Pilgerfahrt, die ihm keine Erlösung gebracht habe, und wünscht heftig, von Frau Venus wieder aufgenommen zu werden; wirklich erscheint sie und mit ihr der ganze Zauberspuk des Venusberges. Wolfram sucht Tannhäuser zurückzuhalten; dies gelingt ihm erst durch die Erinnerung an Elisabeth, bei deren Namen der ganze Zauber weicht. Wiederum ist ein bewunderungswürdiges Ineinanderklingen der Stimmungen durch Nennung der Elisabeth, Weheruf der verschwindenden Venus und durch den nahenden Begräbnisgesang bewirkt. Man bringt Elisabeths Leiche auf die Bühne, Tannhäuser sinkt tot an ihr nieder mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ Doch nicht mit diesem schließt die Handlung: die zurückkehrenden jüngeren Pilger bringen einen grünenden Stab des Papstes als Sinnbild der himmlischen Gnade. Der Papst hatte verkündet, daß für Tannhäuser keine Gnade sei, so wenig als sein dürrer Stab grüne. Wie eine Vorahnung der Reformation ergreift dieser Abschluß.

606. Der **Stoff.** Tannhäuser ist mit dem persönlich Erlebten Wagners vielleicht enger verknüpft, als irgend ein anderes Werk. Es war der Wendepunkt in seiner ganzen künstlerischen wie menschlichen Entwicklung, als er nach den ersten Erfolgen des Rienzi in Dresden jeder Versuchung, der Welt der Oberflächlichkeit und des Scheines anheimzufallen, widerstand. Wenn man die Pariser Leidenszeit und ihren Gegensatz, die angesehene Stellung als Hofkapellmeister, nun vollends die Triumphe des Rienzi bedenkt, so wird man zugeben, daß ein Mann, der in glänzender Lage seinen Idealen treu bleibt, höchste sittliche Achtung und Verehrung verdient. Daß der Drang nach äußerem Lebensgenuß bei Wagner durchaus nicht gering war, das zeigt uns eben die innere Heftigkeit, mit der er den Charakter Tannhäusers ausstattete.

607. **Die Musik.** In künstlerisch-musikalischer Beziehung darf denn auch Tannhäuser als das erste Werk gelten, dem

Digitized by Google

durchaus nichts Triviales mehr anhaftet. Die Musik ist zum erstenmal in „Scenen" eingeteilt. Sie bewahrt im allgemeinen eine gewisse Zurückhaltung. Die nachhaltigsten Eindrücke vermitteln uns die Situationen unmittelbar. Wer sich eine bestimmte Vorstellung von dem Unterschiede des Stils im Tannhäuser und desjenigen der späteren Werke bilden will, der denke an die rezitativische Behandlung der Rede des Landgrafen. Wagner hat noch einmal eine Festrede komponiert, nämlich in den Meistersingern, jene des Hans Sachs auf der Festwiese. Da ist der Eindruck durch das symphonische Mitströmen des Orchesters um vieles vertieft und verstärkt.

608] **Lohengrin.**

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung 28. August 1850 (Goetheseier) in Weimar durch Liszt.

Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 20. Juli 1894.

Personen:

Heinrich der Vogler, B.
Lohengrin, T.
Elsa von Brabant, S.
Friedrich von Telramund (brabantischer Graf), Bar.
Ortrud, seine Gemahlin, S.
Der **Heerrufer des Königs**, B.
Antwerpen. Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts.

609. **Entstehung.** Kaum hatte Wagner Tannhäuser vollendet, da war eine neue Dichtung in ihren Grundzügen fertig; schon im Herbst 1845 konnte er Lohengrin im Freundeskreise vorlesen. Die Aufführung in Dresden wurde durch Wagners Flucht 1849, die infolge des Maiaufstandes notwendig geworden war, vereitelt. Wenn bei Tannhäuser der Dichter zwei getrennte Sagenkreise verbunden hatte, so fand er in der Lohengrinsage zwei Elemente schon vereinigt vor: die Sage vom Schwanenritter, ein uraltes Gut der europäischen Völker und die keltische Sage vom Gral, wie sie in Wolframs „Parzival" und dem „jüngeren Titurel" Albrecht von Scharfenbergs niedergelegt ist. Das Epos Lohengrin, das den Schwanenritter als Ritter des heiligen Grals ansieht, stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts von einem Unbekannten. (Zur Schwanenrittersage vergl. Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 540, zum Lohengrin Grimm Nr. 442.) Wagner selbst spricht sich über Lohengrin im 5. Band der Gesammelten Schriften aus. (Man lese auch R. Batka, Musikalische Streifzüge, 1899.)

Das **Vorspiel** ist neben dem zu Tristan und Isolde das abgeschlossenste; vielleicht hatte Wagner bei Lohengrin ursprünglich die Fortsetzung des Andante im Sinn, die aber dann wegblieb. Die musikalische Schilderung geht auf das Herabschweben des Grals, der den Anbetenden in selige Verzückung versetzt. Den Anfang bilden zarte Flageolet-Töne der Violine; ganz allmählich wird der Umfang nach der Tiefe zu erweitert und geht dann wieder nach den durchdringenden Klängen der Bläser zur Höhe empor.

1. **Aufzug**: Unmittelbar darauf folgt das fröhliche Treiben der ersten Scene am Ufer der Schelde. König Heinrich ist mit seinen Sachsen gekommen, um bei den Brabantern zu „dingen". Während er die deutschen Stämme zum Krieg gegen die Ungarn zusammenschließen möchte, entdeckt er inneren Zwiespalt und sucht ihn zuvörderst zu schlichten. Elsa ist von Telramund des Brudermordes angeklagt; anstatt sich zu verteidigen, ruft sie in begeisterter Entrücktheit einen unsichtbaren Ritter an, der ihr im Traum erschienen und von dem sie Rettung erhofft. Der König entschließt sich, den Streitfall durch ein Gottesgericht entscheiden zu lassen. Aber niemand wagt es, im Zweikampf mit Telramund für Elsa einzustehen. Zweimal ist die Aufforderung ohne Antwort verhallt, Elsa ist mit ihren Frauen in heißes Gebet versunken, da erblicken die Mannen in der Ferne einen Nachen, der von einem Schwan gezogen wird und einen Helden zum Ufer zu tragen scheint. Die Aufmerksamkeit und Bewegung, die allgemeine Spannung steigert sich, bis mit der Ankunft Lohengrins Staunen und Verwunderung zum hellen Jubel ausbricht. Lohengrin teilt dem König die Absicht mit, für Elsa zu kämpfen. Elsa selbst hat ihn als ihren Ritter erkannt und beide geloben sich in feierlicher Weise, einander angehören zu wollen, wenn Lohengrin siege; dieser verlangt nur das eine, daß Elsa ihn nie nach Name und Herkunft frage! Der Zweikampf wird nun nach allen Regeln vorbereitet und ausgeführt. Telramund unterliegt, wird aber von Lohengrin begnadigt. **Grenzenloser Jubel** beschließt den 1. Aufzug.

Zu Beginn des 2. **Aufzugs**, den ein unheimliches Orchestervorspiel einleitet, erfahren wir, daß Telramund mit seiner Anklage dem Trutze seiner Gemahlin Ortrud zum Opfer gefallen ist. Beide sind an den Stufen des Münsters gelagert; Telramund bejammert seine verlorene Ehre, läßt sich aber von Ortrud noch einmal umgarnen, die Lohengrins That als zauberverdächtig hinstellt. Beide vereinigen sich zu neuen Racheplänen. Da tritt Elsa auf den Söller ihres „Palas" heraus, um ihr Glück in seelenvollen Tönen den Lüften anzuvertrauen. Klagend dringt ihr Name durch die Nacht. Ortrud ist es, der ihn ausruft und sich heuchlerischerweise Elsa als Unglückliche zu erkennen giebt. Der Ausgestoßenen bietet die Siegerin selbst Obdach an. Ein unheimliches Gefühl beschleicht uns, wenn wir Ortrud nach ihrem Anruf an die heidnischen Götter ins Haus treten sehen; zwar hat Elsa ihre argliftigen Zweifel im starken Gefühl ihres unverwundeten

Digitized by Google

Glaubens überlegen zurückgewiesen, — aber ob sie auf die Dauer Ortrud widerstehen wird?

Es ist bei Lohengrin schwer, auf musikalische Schönheiten aufmerksam zu machen, ohne das ganze Werk einer Analyse zu unterziehen. Als Ausnahme wollen wir auf die musikalische Gestaltung der Scene zwischen Ortrud und Elsa hinweisen: heuchelei, wilde Begeisterung, schnöde Arglist, und auf der andern Seite die tiefste Reinheit und der makelloseste Glaube („Es giebt ein Glück, das ohne Reu'") haben sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik meisterhaften Ausdruck gefunden. —

Das Herannahen des Morgens wird von vier Türmern verkündet; eine aus Bangen und Freude gemischte Stimmung liegt über dem Bilde. Allmählich wird es lebendig, im Burghof versammeln sich die Mannen und erfahren vom Heerrufer des Königs, Telramund sei geächtet und Lohengrin als „Schützer von Brabant" entbiete sie zur Heeresfolge nach Mainz. Der allgemeinen Zustimmung entschlagen sich nur einige Edle, die mit Telramund konspirieren und ihn im Münster verbergen. In feierlichem Zuge, der dem Auge ein farbenprächtiges Bild gewährt und von zarter Musik begleitet ist, naht sich Elsa. Vor dem Münster vertritt ihr Ortrud den Weg und erhebt öffentlich Anklage betrügerischen Zaubers gegen ihren Retter. Elsa hat so viel Kraft, mutig zu erwidern; als aber nach der Ankunft des Königs und Lohengrins auch Telramund seine verzweifelte Anklage erhebt, da gerät sie in Angst und Unsicherheit im Bewußtsein dessen, daß in ihr allein die Gewähr des Glücks liege. Freilich rafft sie sich auf zum nochmaligen Gelübde, aber da alle dem Münster zuschreiten und Ortrud unter den Klängen des Frageverbots drohend ihren Arm erhebt, beschleicht uns doch die Ahnung, daß Elsa mit innerer Notwendigkeit ihr Wort brechen muß.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert das Hochzeitsfest. Elsa und Lohengrin werden mit dem Brautlied in ihr Gemach geleitet, und nun folgt nach den ersten Beteuerungen ihres Glückes jene ergreifende Scene, die mit der Frage Elsas und zugleich mit dem Glück der Liebenden endet. Das Hin und Her der Gefühle und Stimmungen ist von Wagner meisterhaft geschildert. Nicht gewöhnliche Neugierde verleitet Elsa, sondern das tiefe Bedürfnis, im Schicksal ihres Geliebten Anteil zu nehmen. Alles, was dieser ihr zur Beruhigung sagen will, regt dieses Bedürfnis in ihr nur noch mehr auf. In dem Augenblick, da Elsa die Frage thut, bricht Telramund hervor, um Lohengrin zu erschlagen, Telramund wird aber getötet und Lohengrin geleitet Elsa unter den Klängen des Liebemotivs zum Ruhebett — ein Beispiel für die neuartige Wirkung des Leitmotivs. Aus dem Schmerze reißt uns Wagner dadurch heraus, daß er nach veränderter Bühne das festliche Tosen der sich versammelnden Heerscharen vorführt. Die allgemeine Kampfeszuversicht wird aber jäh unterbrochen durch die Ankunft Lohengrins, der an der Leiche Telramunds Rechenschaft ablegt. Gegen seine eigene Gemahlin muß er die Anklage erheben, daß sie ihrem Gelübde untreu geworden sei. Er erzählt, woher er gekommen sei und wohin er nun wieder gehen müsse. Die Ritter des Grals, zu denen er gehört, können nur dann ihre Kraft bewahren, wenn sie unerkannt bleiben. „Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn." Elsas Reue ist umsonst. Nachdem Lohengrin als Erwiderung auf den Triumph Ortruds den jungen Gottfried, den diese in den Schwan verwandelt hatte, zum freudigen Erstaunen der Mannen wieder entzaubert und zum Heerführer ernannt hat, zieht er unerbittlich von dannen; die weiße Gralstaube schwebt vor dem Nachen Elsa sinkt entseelt zu Boden.

610. Lohengrin als Abschluß der ersten Schaffensperiode. Die drei bisher betrachteten Werke haben einen Grundzug gemeinsam, die Sehnsucht nach dem Weibe. Im fliegenden Holländer ist es die Sehnsucht nach dem weichen weiblichen Element überhaupt, nach einer Heimat: Niederschlag der Pariser Leidenszeit. Im Tannhäuser ist es die Sehnsucht nach der Reinheit des Weibes, die den Lebens- und Genußsüchtigen befreien und heilen sollte. Für sich selbst hat Wagner den Zwiespalt zwischen Genußsucht und Vollendungstrieb erfolgreich durchgekämpft. Es ist nicht zufällig, daß er in Wirklichkeit gerade durch Vorführung desjenigen Werkes die Brücken des augenblicklichen Erfolges abbrach, das seinen eigenen siegreich endenden Kampf künstlerisch gestaltete. Nun konnte sich Wagner außerhalb der modernen Welt „wie in einem klaren Aetherelement fühlen"; aber gerade diese selige Einsamkeit erweckte ihm eine neue Sehnsucht, die Sehnsucht nach der Tiefe, nach Verstandensein durch die Liebe, und „von der Höhe aus" gewahrte sein verlangender Blick wiederum das Weib. Die Unmöglichkeit, durch die Liebe verstanden zu werden, die Notwendigkeit, aus einer unwürdigen Umgebung sich wieder zurückzuziehen, bildet den tragischen Inhalt des Lohengrindramas. Auch dieses Werk verdankt seine Lebensfähigkeit vor allem der inneren Energie Wagners, die ihn mit großer Gewalt in einem Abschnitt seines Lebens zum Verständnis durch Liebe hindrängt hat. Man könnte sagen, daß auch das künstlerische Wesen der drei Dramen in der Sehnsucht liege, nämlich in der Sehnsucht einer neuen, deutlich geahnten, aber doch undeutlich verwirklichten Kunstform. Lohengrin ist gewiß ein weiterer Fortschritt zu den nun folgenden eigentlichen Musikdramen; er hat vor Tannhäuser die große Ausgeglichenheit der Kunst-

Digitized by Google

mittel, den ebenmäßigen Fluß der Musik voraus. Einige Leitmotive, wie dasjenige des Frageverbotes, sind so bestimmt wie sparsam verarbeitet. Der Unterschied von den folgenden Dramen liegt aber darin, daß Wagner die Leitmotive nachher im allgemeinen als die einzigen Motive auszugestalten, und daß er die Sprache und damit das Vokale der Musik viel mehr aus dem Geiste seines Stoffes heraus zu bilden unternimmt.

611] **Der Ring des Nibelungen.**

Ein Bühnenfestspiel für 3 Tage und einen Vorabend.

„Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern, vollendet von Richard Wagner."

Erste Aufführung von „Das Rheingold" am 22. September 1869 in München; „Die Walküre" 26. Juni 1870 in München (beides gegen Wagners Wunsch); „Siegfried" und „Götterdämmerung" 16. und 17. August 1876 in Bayreuth. Alle 4 Werke zusammen erlebten ihre erste Aufführung 13.—17. August 1876 im neuerbauten Festspielhause in Bayreuth. Dort wurde das Werk erst wieder 1896, 97 und 99 (Wotan: Anton von Rooy) aufgenommen, nachdem es seit 1877 seinen Siegeslauf durch die ganze civilisierte Welt angetreten hatte. In der ursprünglichen Absicht Wagners lag die Auslieferung des Werks an die Opernbühnen keineswegs; sie erfolgte unter dem Druck der Not.

612. **Entstehung.** Aus dem Jahr 1848 stammt ein in dem zweiten Bande der gesammelten Schriften abgedruckter Entwurf zu einem Nibelungendrama, betitelt „Siegfrieds Tod". Schon aus dieser Fassung, die von der späteren in einigen wichtigen Punkten sich unterscheidet, geht hervor, daß Wagner weniger das Nibelungenlied als den nordischen Mythus, wie er in den Edden und den Heldensagen des Isländischen und Norwegischen niedergelegt ist, zum Prinzip seiner Schöpfung machte. Siegfrieds Tod bildet in jenem Entwurf das Ende, nicht wie bei allen andern poetischen Bearbeitungen des Stoffes Anfang oder Mitte der Handlung. Der Hauptgedanke ist, daß die Götter „den Menschen zu der hohen Bestimmung erziehen, Tilger der Schuld der Götter zu sein". Der Inhalt der Dichtung deckt sich im wesentlichen mit der jetzt vorhandenen Fassung der Götterdämmerung. Auch die Grundidee ist geblieben: Siegfried durch seinen Tod, Brünnhilde durch Zurückgabe des verfluchten Rings an die Rheintöchter sühnen den Fluch, den die Götter durch Berührung des Ringes auf sich geladen. Während aber jener Entwurf die Schlußworte Brünnhildes enthält: „Nur einer herrsche, Allvater du! Siegfried führ' ich dir zu. Biet' ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht," gehen in der Götterdämmerung alle Götter zu Grunde. Zur Erweiterung der Dichtung bewog Wagner die Notwendigkeit, die ganze in Siegfrieds Tod erzählte Vorgeschichte lebendig zu veranschaulichen. So entstand zuerst die Schilderung der Jugend des Helden im Siegfried; da stellte sich heraus, daß auch die Vorgeschichte Brünnhildes vor ihrer Erweckung den Stoff zu einer eigenen Tragödie biete, und endlich erheischte die Darlegung des mythischen Untergrundes die breite Exposition im Rheingold. Dabei erfuhr der Grundgedanke insofern eine Aenderung, als der Siegfriedtragödie ein zweiter Mittelpunkt, das Wotandrama, hinzugefügt wurde. Dadurch that sich erst der große Zusammenhang auf, der den Gestalten „ihre schlagende Bedeutung giebt" und verinnerlicht wurde das Ganze, indem die psychologisch wichtigste Handlung im Herzen Wotans sich abspielt. Eine Zeitlang schwankte Wagner sogar zwischen der Benennung „Wotan" und „Der Ring des Nibelungen". Alle Gestalten sind dem Fluche, der an dem Gold hängt, passiv unterworfen; Wotan allein sinnt von Anfang bis zu Ende auf dessen Abwendung, und man könnte nur das befremdend finden, daß der Gott selbst sich in den Fluch verwickelt hat. Allein die so einfache Wahrheit, daß Gold und Herrschgier jeden zerrüttet, der sich ihr ergiebt, wird in ihrer furchtbaren Unerbittlichkeit viel wirksamer gezeigt, wenn man zusieht, wie selbst der bloße unreine Gedanke, trotz sofortiger Reue und trotz aller Versuche, seine Folgen abzuwehren, zum Untergang führt. Die jetzige Fassung des Ringes lag Anfang 1853 vor. Die Zeit seiner Verbannung (seit 1849) benutzte Wagner auch zur Komposition, die aber 1857 in der Mitte des 2. Aktes des Siegfried unterbrochen wurde und erst nach der Berufung durch König Ludwig II. (1864) in München bezw. Tribschen (bei Luzern) fortgesetzt und dann in Bayreuth 1874 vollendet werden konnte.

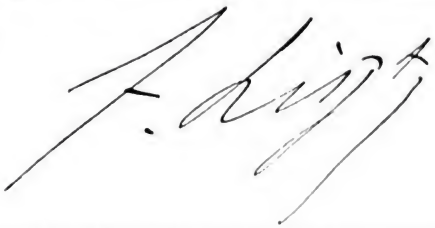
613] **I. Das Rheingold.**

Personen:

Wotan, Bar.	Götter,
Donner, Bar.	
Froh, T.	
Loge, T.	
Alberich, Bar.	Nibelungen,
Mime, T.	
Fasolt, Bar.	Riesen,
Fafner, B.	
Fricka, M.S.	Göttinen,
Freia, S.	
Erda, A.	
Woglinde, S.	Rheintöchter,
Wellgunde, M.S.	
Flosshilde, A.	

Schauplätze der Handlung; In der Tiefe des Rheins. Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims.

Digitized by Google



Franz Liszt,

geb. 22. Okt. 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn),
gest. 31. Juli 1886 in Bayreuth.

Digitized by Google

Hector Berlioz,

geb. 11. Dez. 1803 in Côte St. André (Frankreich),
geſt. 8. März 1869 in Paris.

Digitized by Google

1. Scene. Im Vorspiel zu Rheingold ist dasjenige erreicht, was Lessing als Ideal des Dramas genannt hatte: daß man über dem Bezeichneten alles und jedes Bezeichnende vergesse. Wer den 136 Takte lang ausgesponnenen Es dur-Akkord rein musikalisch aufzufassen sich begnügt und etwa den Eintritt der verschiedenen Instrumentengruppen pedantisch verfolgt, der wird zu keinem befriedigenden Eindruck gelangen; für den unbefangenen Zuhörer setzt sich dieser unmäßig lange Es dur-Akkord in das Wogen und Rauschen des Rheins selbst um und wenn der Vorhang aufgeht, folgt er willig den kühnen Bildern, die sich vor seinem Auge auftun. Man erblickt die drei Rheintöchter in schwimmender Bewegung auf dem Grunde des Rheins. Alberich, der Zwerg aus Nibelheim, stört das unschuldige Spiel der drei Mädchen und verhängnisvoll wird seine Nähe, als er die Bedeutung des aufleuchtenden Rheingoldes erfährt. Es gewähre die Weltherrschaft dem, der unter Verfluchung der Liebe einen Zauberring daraus schmieden würde. Alberichs Goldgier ist gereizt und treibt dämonisch den Fluch der Liebe hervor. Mit dem entrissenen Golde verschwindet der Räuber in die Tiefe.

Die kunstvoll aufgebaute Scene entwickelt 6 Motive, die als Leitmotive durch das ganze Werk hindurchgehen; 1. schon im Vorspiel das Werde-Motiv, aus dessen einfacher Umkehrung später (noch im Rheingold) das Götterdämmerungs-Motiv hervorgeht; 2. die zu den Naturlauten der Rheintöchter „Weia Waga" u. s. w. gesungene Melodie; 3. die Rheingold-Fanfare (instrumental, beim Aufleuchten des Goldes); 4. das aus dem Nonen-Akkord mit seiner Auflösung bestehende einfache Rheingold-Motiv (Ruf der Rheintöchter: „Rheingold"); 5. von den Stimmen der Rheintöchter eingeführt das in Terzen auf- und absteigende Ring-Motiv, und 6. das düstere Motiv der Liebesentsagung, ebenfalls zuerst vokal. — Einer der glänzendsten Einfälle ist die Ueberleitung des Ring-Motivs in das Walhall-Motiv während der Verwandlungsmusik zur 2. Scene: Wotans glanzvolle Herrschaft ist einem unreinen Trieb entsprungen und macht seine Seele für die Goldgier empfänglich!

2. Scene. Das Bett des Rheines scheint in die Tiefe zu versinken und allmählich befinden wir uns auf freier Bergeshöhe, im Mittelgrund der Rhein, jenseits die neuerbaute stolze Burg Walhall, im Vordergrunde schlafen Wotan und Fricka. Sie erwacht zuerst, erblickt die Burg und weckt Wotan in ängstlicher Stimmung. Dieser weidet anfangs sein Auge an dem herrlichen Anblick, wird aber von seinem Weib daran erinnert, daß zur Belohnung für den Bau der Burg die Göttin Freia den Riesen versprochen worden sei. Diese treten auf und verlangen die liebliche Göttin. Als ratender Helfer erscheint Loge, der Feuergott, und versucht nun die Begierde der Riesen auf ein anderes Gebiet hinüber zu lenken. Er erzählt von dem Raub des Rheingoldes und macht wirklich die Riesen lüstern nach dem Golde, so daß sie Freia dafür den Göttern lassen; aber eine unverhoffte Nebenwirkung stellt sich ein: Loge hat durch seine Erzählung auch Wotan selbst begierig nach dem Golde gemacht! Schon das Ringen nach Weltherrschaft war der Ausfluß einer gewissen Lieblosigkeit gewesen; in konsequenter Entwicklung trachtet Wotan nach Befestigung der Herrschaft durch das Gold. Dies muß er Alberich, der schon den Zauberring geschmiedet hat, entreißen, und darum steigt er mit Loge in die unterirdischen Klüfte Nibelheims hinunter — zunächst freilich unter dem Vorwand, das Gold zur Lösung der Freia zu holen, die von den Riesen einstweilen entführt worden ist.

Die 2. Scene bringt 6 wichtige Motive: 1. das Walhall-Motiv; 2. das Riesen-Motiv; 3. das Feuer-Motiv Loges; diese drei je beim ersten Auftreten Wotans, der Riesen, Loges; dann 4. das Speer-Motiv Wotans (absteigende Oktavenschritte), auch zur Charakterisierung der in den Speer eingegrabenen Verträge, 5. das Motiv der Liebesfesselung, das an keine bestimmte Person gebunden ist, sondern gleichermaßen bei Fricka, Brünnhilde und in der Giebichungenhalle erscheint; endlich 6. die Phrase „Weibes Wonne und Wert" aus der Erzählung Loges.

3. Scene. An den unterirdischen Werkstätten der frohnenden Nibelungen vorbei führt uns die Verwandlung mitten in das Reich Alberichs hinein, der durch den Ring die Herrschaft über sein Geschlecht ausübt. Wenn jemals, so ist hier ein Bild trostlosester Sklaverei entworfen worden, aus welchem die Beziehungen zum 19. Jahrhundert unschwer herauszufinden sind. Der Gang der Handlung ist folgender: Alberich brüstet sich Loge und Wotan gegenüber mit der Erfindung des Tarnhelms, den sein Bruder Mime zurecht geschmiedet hat. Zuerst verwandelt sich Alberich mittels des Tarnhelms in einen Wurm, dann, um Loges Zweifel zu zerstreuen in eine winzige Kröte; in dieser Gestalt wird er von den Göttern gefangen und an die Oberwelt geschleppt.

Die wichtigsten Motive sind: 1. das Schmiede-Motiv (dem Rhythmus der Hammerschläge entnommen); 2. das Tarnhelm-Motiv (stets pianissimo; an den hohlen Quinten kenntlich); 3. das Lindwurm-Motiv, das im „Siegfried" eine so große Rolle spielt. Wirkungsvoll ist schon hier die Kombination von Motiven, z. B. der Rheingoldfanfare mit dem Schmiede-Motiv; 4. das Motiv des Nibelungenhortes (immer im Baß).

4. Scene. Die Verwandlung zur

Digitized by Google

4. Scene führt wieder auf die freie Bergesgegend. Alberich wird gezwungen, den ganzen Hort aus der Tiefe zu Tage fördern zu lassen; man nimmt ihm zuletzt auch den Tarnhelm und den Ring. (Letzterer kann zwar andere zur Knechtschaft zwingen, den Besitzer selbst aber vor Gewaltthat nicht schützen.) Alberich stößt einen schauerlichen Fluch über den Ring aus: Jedem Besitzer soll er zum Tode verhelfen. Die Riesen führen in Erwartung des Goldes Freia wieder herbei und nun geschieht das Entsetzliche: Wotan will den Ring für sich behalten, obwohl er wissen muß, daß er ihm Unheil bringt. Ja es wird ihm durch die Urgöttin Erda, die ihm erscheint, zur Gewißheit, daß er sich mit der Berührung des Goldes dem Untergange geweiht hat. Der Notwendigkeit gehorchend, giebt er den Ring her. Als der Riese Fafner seinen Bruder Fasolt im Streit um den Ring totschlägt, erkennt Wotan die Wahrheit des an das Gold gebundenen Fluches und blickt seiner im Abendglanz erstrahlenden Burg in Bangen und Erschauern entgegen. Nur der Gedanke, ein Held könnte den Gott vielleicht erlösen, entreißt ihn der trüben Stimmung. Ein Schwertstück, das Fafner weggeworfen, hebt er vom Boden auf und hält es als Panier in die Höhe (Schwert-Motiv, auf Siegmund gehend). Während er auf der nach dem Gewitterzauber hergestellten Regenbogenbrücke mit den übrigen Göttern Walhall zuschreitet, ertönt aus der Tiefe die Klage der Rheintöchter um das verlorene Gold.

Bemerkenswert sind: 1. das Fluch-Motiv, das Alberich singt; 2. das schon erwähnte Schwert-Motiv, das durch die folgenden Teile des Werkes hindurchgeht und 3. die Klage der Rheintöchter „Gebt uns das Gold!“

614] II. Die Walküre.

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

Siegmund, T.
Hunding, B.
Wotan, Bar.
Sieglinde, S.
Brünnhilde, S.
Fricka, M.S.
Roßweiße, S.
Grimgerde, S.
Helmwige, M.S.
Gerhilde, M.S.
Ortlinde, M.S.
Waltraute, A.
Siegrune, A.
Schwertleite, A.
} die Walküren.

Schauplätze: Erster Aufzug: das Innere der Wohnung Hundings. Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirg. Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges (des Brünnhildensteins).

1. Aufzug. Unter Anklängen an den Gewitterzauber des Rheingoldes schildert das Vorspiel mit packendem Realismus einen Gewittersturm in allen seinen Phasen. Der Beginn der Handlung scheint zunächst ohne allen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden zu sein. Ein gejagter Flüchtling, Siegmund, sucht in Hundings Hütte Obdach; dessen Frau, Sieglinde, gewahrt dem Müden in Abwesenheit ihres Mannes körperliche Labung und seelischen Trost. Der heimkehrende Hunding, der den Gast zuerst willkommen heißt, muß entdecken, daß dieser der Feind war, gegen den er — leider zu spät — ins Feld zog. Der Gegensatz zwischen dem finsteren Hunding und Siegmund verstärkt die gegenseitige Zuneigung Sieglindens und Siegmunds und als Hunding zur Ruhe gegangen, schleicht sich Sieglinde zu dem Gast und beide erkennen sich in wachsender Liebesleidenschaft als letzte Sprößlinge des starken Wälsungengeschlechts, das von Wotan selber gezeugt ist. Jetzt erst ahnen wir den Zusammenhang mit Rheingold. Siegmund ist der Held, den Wotan selbst zur befreienden That bestimmt hat: er soll Fafner den Ring entreißen; Wotan selbst als Gott der Verträge darf dies nicht, ohne sich noch mehr in Unheil zu verstricken. Gleichsam als Erkennungszeichen hat Wotan einst in Hundings Hütte bei der Hochzeitsfeier ein Schwert in der Esche Stamm gestoßen: „dem sollte der Stahl geziemen, der aus dem Stamm ihn zög'“ so erzählt Sieglinde Siegmund, und unverzüglich entreißt er dem Stamm das Schwert. Mit der Entdeckung, daß die Liebenden Zwillingsgeschwister sind, schließt der erste Akt.

Drei neue Motive, die von jetzt ab den ganzen Ring durchziehen, sind: das Motiv der Liebe Siegmunds und Sieglindes, kunstvoll an das Thema der Verfolgung angeschlossen, und die beiden Wälsungen-Motive. Bedeutsam für den 2. Akt sind noch die Motive Hundings und des Lenzes. Was das musikalische und psychologische Band mit dem Vorausgehenden bildet, ist das Walhall-Motiv, das an der berühmten Stelle in Siegmunds Erzählung („den Vater fand ich nicht“) den Gedanken an Wotan im Zuschauer wachruft und zugleich die aufkeimende Ahnung des wahren Sachverhalts im Geschwisterpaare ausdrückt. Man beachte ferner den planmäßigen Aufbau in der Musik dieses Aktes; mit homophonem Satze ohne Aufregung oder Leidenschaft beginnend steigert sie sich zu polyphonem Gewebe und hinreißender Leidenschaft.

2. Aufzug. Nach einer stürmischbewegten Orchester-Einleitung, in der sich das tragische Schicksal der beiden Liebenden ausspricht, sind wir auf ein hohes Felsengebirge versetzt, wo der Göttervater seiner Lieblingstochter, der Walküre, den Schutz seines geliebten Helden anvertraut; denn Hunding hat sich zur Verfolgung seiner entführten Frau aufgemacht. Unzertrennbar ist das Geschick Wotans mit demjenigen

Digitized by Google

des Paares verknüpft. Dies erkennen wir sofort, als Fricka, die Hüterin der Ehe, von ihrem Gemahl rücksichtslose Strafe für den Ehebruch heischt. Wotan muß nachgeben, d. h. Fricka recht geben. Die Gegenüberstellung der zornigen Göttin und des nachgebsamen Wotan ruft allerdings leicht den Eindruck hervor, als handele es sich bei der Nachgiebigkeit Wotans lediglich um Schwäche. Dagegen ist geltend zu machen, daß es Wotan ehrt, seine Absichten mit möglichster Schonung durchzuführen; daß er überhaupt seinen Fehler wieder gut machen will und auf Abwendung des Unheils denkt, ist ein Zeugnis seiner Größe, so schlimm der Fehler war, den er begangen hat. Nachdem Fricka ihm den Eid abgenommen, daß anstatt Hundings Siegmund fallen solle, ist dem Gotte freilich sehr finster zu Mute und jetzt erst erkennt er den vollen Umfang seines Verhängnisses. In starker Aufwallung von Zorn und Ekel ruft er selbst das Ende als einzigen Trost herbei. Dem ganzen langen Monolog darf Brünnhilde, die Walküre, zuhören. Erschreckt vernimmt sie des Vaters geändertes Gebot. Sodann treten Sieglinde und Siegmund auf; jene ist in wilder Flucht bis hierhergeeilt, Siegmund spricht ihr verzweiflungsvoll Trost zu. Es ist ein feiner psychologischer Zug, daß sich Reue und Scham Sieglindes hinter der Selbstanklage versteckt, daß sie dem Manne gehorchte, der sie ohne Minne hielt. Sieglinde bricht ohnmächtig zusammen; da erscheint Brünnhilde über beiden, um Siegmund den Tod und die Wonnen Walhalls zu verkünden. Diese Situation gehört zu den schönsten des ganzen Rings. Siegmund will lieber auf Walhall verzichten, als von Sieglinde getrennt sein. In Brünnhilde vollzieht sich mit der Verwunderung über solche Gesinnung eine Aenderung ihres inneren Wesens. Das Mitlied mit Siegmund öffnet ihr das Verständnis für die Liebe und sie beschließt, Wotans Befehl zu trotzen. Der Zweikampf, der den spannenden Abschluß des Aktes bildet, wird aber durch Wotans Dazwischentreten im Sinne Frickas entschieden; Siegmund fällt, Sieglinde wird von Brünnhilde auf dem Roß entführt; Hunding sinkt nachher vor dem verächtlichen Winke Wotans tot zu Boden.

Im Monolog Wotans erscheinen zwei neue Motive, das des Unmuts und das der Unruhe; beide werden namentlich in der Götterdämmerung in reicher Durchführung wieder benutzt. Leitmotive sind ferner die in der Todesverkündigungsscene auftretenden Schicksals-Motive. Bei Wotans Monolog tritt das Walhall-Motiv in verzerrter Gestalt auf; überhaupt ist jene Scene sehr reich an Erinnerungs-Motiven aus dem Rheingold.

3. Aufzug. Der Aufbau des dritten Aktes verhält sich umgekehrt zu dem des ersten: Spannung und Aufregung sind hier an den Anfang gelegt, worauf zunehmend Beschwichtigung folgt. Das Vorspiel, der sogen. Walkürenritt, leitet über zu einer lebensvollen Schilderung der Ankunft der Walküren mit ihren Helden auf einem Felsgebirge. Mit Brünnhilde hat es besondere Bewandtnis; ihre Schwestern, die acht Walküren erstaunen, als sie ein Weib mit sich im Sattel trägt. Umsonst beschwört sie die Aengstlichen, ihr zu weiterer Flucht vor Wotan zu helfen. Unter furchtbarem Sturm erscheint Wotan; kaum hat Sieglinde Zeit gehabt, weiter zu eilen, um das Liebespfand, das sie im Schoße birgt, zu retten. Der zornige Gott verkündet Brünnhilden, daß ihr die Göttlichkeit genommen und sie hierher auf den Felsen gebannt werden solle, als leichte Beute für den ersten Mann, der des Wegs daher käme. Die Walküren retten davon und Brünnhilde mit Wotan bleiben allein zurück. Dem inbrünstigen, rührenden Bitten Brünnhildes gelingt es endlich, Wotan von seiner Härte abzubringen; er mildert die Strafe, indem er die Schlafende mit einem Feuerwall umgiebt, den nur ein „furchtlos freister Held" durchschreiten kann. Brünnhilde ahnt mit Bestimmtheit, daß dies Sieglindes Sohn sein wird. In ergreifender Weise nimmt Wotan von Brünnhilde Abschied.

Folgende Motive ziehen sich von nun ab durch das ganze Werk: 1. der Walkürenritt, von dem einen Anklang schon das Vorspiel zum 2. Akt gebracht hatte; 2. das Motiv der Liebeshingabe. Sieglinde singt: „Du hehrstes Wunder", als sie von Brünnhilde an ihre Mutterschaft gemahnt wird. 3. Das Motiv des Helden Siegfried wird ebenfalls durch die Singstimme eingeführt, nämlich von Brünnhilde. 4. Die Harmonien des Schlafzaubers, 5. das Motiv der Beschirmung Brünnhildes und 6. das des Abschiedes. Die Polyphonie der Schlußscene vereinigt den Feuerzauber mit den Motiven Siegfrieds und Brünnhildes Beschirmung. Das Motiv des Abschieds mit seinem wehmütigen Charakter hat eine melodische Linie von edelster Schönheit.

615] **III. Siegfried.**

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

Siegfried, T.
Mime, T.
Der Wanderer, Bar.
Alberich, Bar.
Fafner, B.
Erda, A.
Brünnhilde, S.

Schauplätze der Handlung: 1. Aufzug: Eine Felsenhöhle im Walde. 2. Aufzug: Tiefer Wald. 3. Aufzug: Waldgegend am Fuße eines Felsenberges, dann: Auf dem Gipfel des Brünnhildensteins.

1. Aufzug: Aehnlich wie bei Beginn der Walküre finden wir uns im ersten

Digitized by Google

Akt des Siegfried in eine ganz neue Umgebung versetzt. In einer Felsenhöhle ist der Zwerg Mime, den wir aus dem Rheingold als Verfertiger des Tarnhelms kennen, damit beschäftigt, ein Schwert zu schmieden. Eine junge recken haft e Gestalt tritt auf und zerbricht, was der Schmied mühsam zusammengehämmert hat. Es ist Siegfried, der Sohn Sieglindens, wild im Walde aufgewachsen, nur von Mime erzogen. Er fragt den Zwerg nach der eigenen Herkunft. Dieser erzählt Sieglindes Tod und bekräftigt die Wahrheit seiner Worte durch zwei zerbrochene Schwertstücke, die einst Siegmund im Zweikampf als Speer gehalten habe. Diese Stücke befiehlt Siegfried dem Zwerg sofort zu schmieden, um mit dem neuen Schwert in die Welt hinauszuziehen; mutwillig springt er nach diesem Geheiß davon. Den einsamen Mime aber, der an seiner Kunst verzweifelt, sucht der Wanderer (Wotan) auf. Gelassen durchschweift dieser nunmehr die Welt, nicht mehr um zu „schaffen", nur um zu „schauen". Es gewährt ihm Vergnügen, die fruchtlose Mühe des Zwerges zu beobachten und seine Klugheit ein wenig auf die Probe zu stellen. Für die gastliche Einkehr entbietet er sich zur Lösung dreier Rätselfragen, nachdem er gewissenhaften Rat verbürgt hat. Mime, der erst in dieser Scene seine ganze Schlechtigkeit entpuppt, fragt nach unnützen Dingen und erst, als ihn Wotan mit drei Gegenfragen auf die Probe gestellt, wird er bei der dritten seiner Lage inne und weiß nicht zu sagen, wer das Schwert schmieden werde. Lachend erwidert Wotan: „Nur wer das Fürchten nie gelernt, schmiedet Notung neu"; dann zieht er ab. Siegfried, der nun zurückkehrt, findet Mime hinter dem Ambos versunken. Mit Mühe rafft sich der Zwerg empor und beginnt nun in wunderlicher Weise Siegfried das Fürchten zu beschreiben, denn der Wanderer hat auch Mimes Haupt demjenigen verfallen erklärt, der das Fürchten nicht kenne. Eine bedeutsame Stelle ist diejenige, wo Siegfried unter den Klängen des Brünnhilden-Motivs sich nach dem Fürchten sehnt. Schließlich geht er selber ans Schmiedefeuer, und was Mime nie vollbracht hätte, die Schwertschmiede, das gelingt dem jungen Helden selber. Jauchzend hält er das neugewonnene Schwert in die Höhe und schlägt den ganzen Ambos in zwei Stücke, Mime aus seinen komischen Träumen reißend. Der Zwerg hatte mit Herstellung eines Gifttrankes schon den Ring zu gewinnen vermeint; seine Rechnung ist höchst einfach: Siegfried wird Fafner erschlagen und Mime wird den Helden mit dem Tranke vom Leben zum Tode bringen.

Trotz der äußerlich geringen Handlung, die der erste Akt bringt, wirkt er durch die Feinheit der psychologischen Motive, die Frische der poetischen und musikalischen Schilderung. Naturgemäß bringt er wenig neue Leitmotive. Das Vorspiel erinnert an die unterirdischen Klüfte Nibelheims. Das Motiv von Siegfrieds Hornruf und die Harmonien, die den Wanderer begleiten, sind neu. Bemerkenswert ist die Melodie des „Erziehungsliedes", worin der komisch-sentimentale Ton vorzüglich getroffen ist. Die Musik ist in diesem Akte außerordentlich flüssig und von sonniger Frische. Den Gipfelpunkt bilden die Schwertlieder Siegfrieds; der ganze Vorgang des Schmiedens ist sehr realistisch geschildert.

Der II. Aufzug ist von Anfang bis zu Ende einem Märchen gleich. An den Zusammenhang des Dramas erinnert das Auftreten Alberichs, der mit Wotan vor Fafners Höhle zusammentrifft und sich in heftigen Schmähungen gegen den Gott ergeht. Wotan bleibt ruhig und schlägt Alberich sogar vor, den Wurm auf gütlichem Wege zur Herausgabe des Ringes zu bestimmen. Grotesk ist die Scene, in der Fafner diesen Vorschlag ablehnt. („Ich lieg' und besitz'; laßt mich schlafen!") Nachdem Alberich und Wotan verschwunden sind, (letzterer unter den Klängen des Abschiedsmotivs aus der Walküre), tritt Mime mit Siegfried auf. Die ganze Nacht sind sie gewandert; nun endlich befinden sie sich an dem gewünschten Orte, wo der Drache haust. Mime zieht sich vorsichtigerweise zurück und läßt Siegfried allein unter einer breitästigen Linde. Wie frei fühlt sich dieser ohne den lästigen Begleiter! Er lauscht dem Waldweben und Vogelgezwitscher und sinnt über seine Mutter nach. Ein Vöglein mit besonderem Gesang, den er noch nie gehört, thut es ihm an; er versucht die Weise auf einem geschnitzten Rohre nachzuahmen. Als dies mißlingt, nimmt er das Horn und bläst seine Waldweise: „Nun will ich seh'n, wen jetzt sie mir lockt: ob das mir ein lieber Gesell'" der liebe Gesell ist die Wurmesgestalt Fafners, die sich aus dem Hintergrunde heranwälzt. Siegfried nimmt unerschrocken den Kampf mit dem Ungetüm auf und stößt ihm sein Schwert ins Herz. Der sterbende Fafner fragt rührend melancholisch, wie der sieghafte Held heiße; bei Siegfrieds Namen stirbt er. Von dem Blute des Getöteten brennen Siegfried die Finger; er führt sie zum Munde und ihm ist, als verstünde er jetzt der Vögel Gesang. Lauschend hört er, daß in der Höhle Ring und Tarnhelm liege; er geht hinein, sie zu holen. Inzwischen taucht das edle Brüderpaar im Vordergrunde auf, um nach dem Stand der Dinge zu forschen. Jeder ist von der Gegenwart des anderen verblüfft; das Gezänke zwischen beiden wirkt sehr komisch. Beim Wiederauftreten Siegfrieds weichen beide zurück. Das Vöglein warnt Siegfried vor Mimes listigem Anschlag, und als dieser mit ekelhafter Aufdringlichkeit, dazu in unfreiwilliger Dummheit seine List immer wieder aus-

Digitized by Google

plaudernd Siegfried den Becher reicht, schlägt ihn der Held in rascher Aufwallung mit dem Schwerte nieder und wirft ihn zum Leichnam des Wurms in die Höhle. Noch einmal horcht er seinem Vöglein, und erfährt jetzt von ihm, daß er auf einem Felsen eine schlafende Frau finden und sie zur Liebe wecken könne. Lustig folgt er dem fortflatternden Vöglein, das ihm den Weg zeigt.

Neu sind die Motive des Waldwebens und der Weise des Vögleins. Das Riesenmotiv ist zu den Schlägen der verminderten Quart verkürzt; diese bildet bekanntlich die häßlichste Dissonanz (siehe Klanglehre ꝛc.). Mit einer Art behaglicher Breite dehnt sich das Fluchmotiv aus, Fafners Tod motivierend. Die Schilderung des Waldes ist von bestrickender Poesie.

Auch der III. Aufzug bringt ein Auftreten Wotans, diesmal aber von größerer Wichtigkeit als je zuvor. So sehr hängt der Gott am Leben, an der Idee der Weltherrschaft, die er nun einmal hat, daß er ein letztes Mal Rat einholen möchte, ob das Verhängnis, dem er durch Berührung des Goldes verfallen, wirklich unabwendbar sei. Die Göttermutter Erda, die im Rheingold „Der Sorge Stachel" in Wotans Herz gedrückt hatte, schleudert ihm auch jetzt seine Fehler frei ins Gesicht und schließt: „Du bist nicht, was du dich nennst!" Die Wirkung auf Wotan, der nunmehr durch harte Prüfungen gegangen ist, besteht in einem mannhaften Entschlusse: er will untergehen und das Erbe der Herrschaft „dem ewig Jungen", Siegfried, überlassen. Diese Selbstüberwindung, die gewissermaßen zugleich eine Bejahung und eine Verneinung des Lebens in sich schließt, bildet den Wendepunkt des ganzen Nibelungen-Dramas. Einen eigentümlichen Gegensatz zu der Freiheit seines Entschlusses bildet bei der folgenden Scene der Rest eigenmächtigen Herrscherwillens, der Wotan verblieben ist. Kaum hat er Siegfried zum Erben eingesetzt, als er diesem, der den Weg zur schlafenden Frau sucht, energisch entgegentritt. Wotan will sich nicht ohne Kampf beiseite schieben lassen! Siegfried muß sich den Weg erkämpfen, indem er Wotans Speer zerhaut. Bei offener Scene verwandelt sich die Bühne aus dem wilden Felsengebirge in das Flammenmeer, durch welches Siegfried dringen muß und bietet schließlich das gleiche Bild, wie der III. Akt der Walküre. Brünnhilde von Helm und Panzer gedeckt, schläft unter einer Tanne. Die Erweckung und Liebeswerbung ist mit großer Breite dargestellt. Wer dem inneren Vorgang folgt, wird aber wiederum an der meisterhaften Psychologie seinen Genuß haben und namentlich den Liebeskampf in Brünnhildes Seele mit zwingender Wahrheit geschildert finden.

Es ist wohl nicht ganz willkürlich, den Reichtum der Musik des dritten Aktes ausnahmsweise auf die persönliche Lage des Schöpfers zurückzuführen. In der Schweiz kam Wagner nur bis in die Mitte des zweiten Aktes; alles weitere stammt aus der Zeit nach der Berufung durch König Ludwig. Die Scene zwischen Erda und Wotan, das polyphone Vorspiel birgt eine Fülle musikalischer Schönheiten in sich; die Durchführung der alten Motive ist glanzvoll und mannigfaltig. Das neue Motiv, das Wotans Entschluß begleitet, ist eines der hinreißendsten. Weiter ist die Musik zur Verwandlung (Feuerzauber und Hornruf) ein prachtvolles Orchesterstück. Die Motive der Schlußscene prägen sich ohne Weiteres dem Gedächtnisse ein, werden aber in der Götterdämmerung nur vereinzelt verwertet. Den Schluß des Siegfried vergleicht Nietzsche mit der gigantischen Schönheit der Alpenfirnen. Dem „Siegfried-Idyll" (komp. 1870 für kleines Orchester) liegen einzelne Motive aus dem Drama Siegfrieds zu Grunde. Es ist im übrigen eine selbständige Komposition, die ursprünglich nur für den Familienkreis bestimmt war (Geburtstagsüberraschung für Wagners Gattin Cosima) und erst Ende der 70er Jahre veröffentlicht wurde.

616] IV. Götterdämmerung.

Handlung in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel.

Personen:

Siegfried, T.
Brünnhilde, S.
Waltraute, tiefer S
Gunther, hoher B
Hagen, tiefer B.
Gutrune, S.
Alberich, hoher B.
Erste Norn, A.
Zweite Norn, tiefer S
Dritte Norn, S.
Woglinde, S.
Wellgunde, tiefer S
Flosshilde, A.

Schauplatz der Handlung: Vorspiel: Der Walkürenfels. I. Aufzug: Gunthers Hofhalle am Rhein. — Der Walkürenfels. II. Aufzug: Vor Gunthers Halle. III. Aufzug: Waldige Gegend am Rheine. Gunthers Halle.

Vorspiel. Der vierte Abend bringt, den Dimensionen des Werkes Rechnung tragend, ein Vorspiel, in welchem die drei Nornen den tiefen Zusammenhang des Ganzen aussprechen. Auf den Gesang der drei Schicksalsschwestern folgt als Gegenstück der Zwiegesang Siegfrieds und Brünnhildes. Noch einmal scheint die Nacht dem Tage zu weichen, Schuld und Verhängnis in Freiheit und Freude aufgelöst werden zu können. Siegfried nimmt zwar Abschied von Brünnhilde, um zu neuen Thaten auszuziehen, ist aber durchaus nicht traurigen, sondern erhaben-freudiger Stimmung.

I. Aufzug. Die erste Scene zeigt die Halle der Gibichungen am Rhein; wir er-

Digitized by Google

blicken Gunther und dessen Halbbruder Hagen, den Alberich mit Krimhilde zeugte, sowie Gunthers Schwester Gutrune. Die Gibichungenhalle ist der unheimliche Ort, an dem Siegfried das Verhängnis erwartet. Aus den Beratungen und listigen Anschlägen der Gibichungen ist unschwer die dämonische Wirkung der Gold- und Herrschgier herauszuerkennen. Gunther und Gutrune, beide selbstsüchtige Naturen, verfallen ohne Widerstand der überwächtigen Einwirkung Hagens. Gunther möchte ein Weib, Gutrune einen Mann, zu höherem Ruhme ihres Geschlechts, und sind bereit, ihre Wünsche auf ungeradem Wege durchzusetzen. Hagen rät nämlich, die Walküre Brünnhilde und zwar mit Siegfrieds Hilfe zu freien, der allein das Flammenmeer zu durchdringen vermöge; Siegfried könnte als Belohnung Gutrune zum Weib erhalten. Ein Zaubertrank würde ihn vergessen machen, wenn „je ein Weib ihm genaht"! Die volle Tragweite des Anschlages kennt nur Hagen, der weiß, daß Siegfried Brünnhildes Mann ist. Siegfried kommt und wird von Gunther gastlich aufgenommen. Gutrune reicht ihm den Vergessenheitstrank, der Siegfried die Erinnerung an Brünnhilde nimmt; er begehrt heftig nach Gutrune. Dieser Zaubertrank ist jedenfalls in seiner Wirkungen furchtbar. Daß er dem modernen Menschen zunächst rätselhaft sein muß, ist leicht begreiflich; aber wenn man mit Wagner sich einmal auf den Boden der Sage begeben hat, wird man im Trank das Symbol der dämonischen Macht Hagens erkennen. Siegfried ist als lichtvoller Held an und für sich von jeder Finsternis gehaßt; um ihn zu verderben giebt es nur ein äußeres, zauberhaft gewaltthätiges Mittel, da die psychologischen Handhaben bei der Harmlosigkeit und Freiheit des Helden fehlen: nur den Tarnhelm nützt er zur List. Gutrune wird Siegfrieds Weib unter der Bedingung, daß er für Gunther mit Hilfe des Tarnhelms, der ihn unkenntlich macht, die Walküre als Gemahlin heimholt. Ein Eid bekräftigt diese Abmachungen. Gunther und Siegfried eilen sofort davon, und nachdem Hagens schauerlicher Wachtgesang verklungen ist, werden wir nochmals an die Stätte Brünnhildes auf den Walkürenfelsen versetzt. Waltraute naht, um der Schwester von Walhall zu erzählen und sie zur Zurückgabe des Rings an die Rheintöchter zu bestimmen. Die Weigerung Brünnhildes, Siegfrieds Liebesfund fortzugeben, zeigt uns den Fluch des Rings in potenziertester Wirkung. Kaum hat Waltraute Brünnhilde verlassen, als diese von Siegfried selber in Gestalt Gunthers bezwungen und des Rings beraubt wird.

Brünnhilde wird als Weib durch ein neues demütig hingebungsvolles Motiv charakterisiert. Die Motive Gunthers und Gutrunes sind prägnant und schön In der Schwurscene wolle man auch auf die wichtigen Motive achten. In der Schlußscene bemerke man das Motiv zu Brünnhildes Worten: „Ha, nun erkenne ich der Strafe Sinn!" Die Charakterisierung Hagens prägt sich unfehlbar von selbst ein. Die Nornenscene ist naturgemäß fast nur aus vorhergegangenen Motiven zusammengesetzt. Eine meisterhafte Anwendung der Leitmotive findet sich im Zwischenspiel vor dem ersten Aufzug: Siegfried durchschreitet die Lohe (Hornruf und Feuerzauber), gelangt an den Rhein, ohne die Bitten der Rheintöchter um das Gold zu hören; die schließliche Ueberleitung zum ersten Aufzug (durch die Ring- und Rheingoldmotive) wird immer düsterer. (Ebenso interessant ist nachher das zweite Zwischenspiel.) Die Motive der Gibichungen-Scene deuten auf die veränderte Welt, die uns dort entgegentritt und bringen zudem, was die räumlichen Vorstellungen betrifft, die Idee hallender Oede hervor. Berühmt ist die Erzählung Walltrautes, in der neben vielen andern das Abschiedsmotiv kommt. Die Weigerung Brünnhildes nimmt bei den Worten: „Die Liebe ließe ich nie" ꝛc. die Form des Liebesentsagungs-Motivs aus dem Rheingold an. Aehnlich ist die objektive Tragik, die sog. tragische Ironie an einer Stelle in der Walküre ausgedrückt, indem eben jenes Motiv Siegmunds Schwertgewinnung (vokal) begleitet.

Der II. Aufzug beginnt mit einem fesselnden Nachtstück. Alberich erscheint, um den schlafenden Hagen an den Ring zu erinnern. Nach Tagesanbruch kehrt dann Siegfried zurück und erzählt Gutrune, wie er Brünnhilde bezwungen und dem Bruder die Treue gehalten habe. Beide gehen in die Halle, worauf Hagen die Mannen zum Hochzeitsfest ruft. Der grausige Humor dieser Scene bereitet auf die schreckliche Katastrophe des zweiten Aktes vor. Gunther erscheint mit Brünnhilde, wird von den Mannen stürmisch begrüßt und alles scheint zur Doppelhochzeit gerüstet. Da erblickt Brünnhilde Siegfried und an seinem Arm den Reif. Anfangs überwältigt von der Gegenwart Siegfrieds, der sie gar nicht kennt, giebt ihr die Leidenschaft die Anklage der Untreue ein. Wenigstens müssen die Anwesenden ihre Behauptung, daß sie mit Siegfried vermählt sei, in diesem Sinne auffassen. Mit einem Eid bekräftigt Siegfried seine Reinheit während der Werbung für den Blutsfreund. Mit dem Gegeneid glaubt Brünnhilde Siegfried als meineidig zu kennzeichnen! Alles geht in Verwirrung fort; Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben allein zurück. Von Leidenschaft verblendet rät Brünnhilde selbst Siegfrieds Tod; Gunther wird durch den Hinweis auf Gewinnung des Rings beschwichtigt. Hagen übernimmt es, mit seinem Speer den Helden an der Stelle im Rücken zu treffen, wo ihn Brünnhilde „un-

Digitized by Google

gezähmt", d. h. unbeschützt, ungefeit gelassen hat.

Dieser Aufzug ist dramatisch par excellence. Die bisherigen Motive werden aufs reichste und verschiedenste verbunden und vermitteln dem Hörer in der Eile, in der sich alle Vorgänge abspielen, die geheimsten und raschesten Gefühlswallungen der Handelnden. Hervorzuheben ist die Schilderung des Tagesanbruchs (Hörner), die Charakterisierung Hagens, die Willkommscene, die Schwurscene. Um nur ein Beispiel der Ausdrucksfähigkeit dieser Musik zu erwähnen, verweisen wir auf die letzte Scene, da wo Brünnhilde bekennt, daß sie Siegfried gefeit habe: noch immer kämpft sie zwischen Liebe und Haß, und die Musik schwankt zwischen zartestem und heftigstem Ausdruck.

Der III. Aufzug führt uns wieder an den Rhein, in eine wunderbare Waldlandschaft. Die drei Rheintöchter schwimmen heran und bitten, „Frau Sonne" möge ihnen den Helden senden, der das Gold zurückgäbe. Dieses zweistrophige Terzett gehört zu den schönsten Partien des ganzen Rings. Als Siegfried, auf der Jagd von den andern sich verlierend, allein ans Ufer herabkommt, scheint ihre Bitte in Erfüllung zu gehen. Um den Helden desto sicherer zur Herausgabe des Ringes zu bewegen, singen sie von dem furchtbaren Fluche, — doch dieser rührt Siegfried am allerwenigsten. Ihrem scheinbaren Drohen sich entgegensetzend, behält er den Ring; aufgeregt schwimmen die Rheintöchter davon. Nun kommen Hagen und Gunther mit dem Jagdtroß und alles lagert sich in der Nähe des Ufers. Mit dämonischer Ruhe fordert Hagen Siegfried auf, von seinen Abenteuern zu erzählen. Wie er nun von vorne beginnt und alles im Zusammenhang seiner Erinnerung zurückkehrt, da taucht auch das entschwundene Bild der Erweckung Brünnhildes wieder vor seine Seele. Gunther fährt entsetzt auf und in diesem Augenblicke, als Siegfried selbst sich erhoben, stößt ihm Hagen seinen Speer in den Rücken. Unter den Klängen des zerbrochenen Siegfriedsmotivs taumelt dieser nach vergeblichem Widerstand zur Erde; eine letzte Anrufung Brünnhildes, und der Held verscheidet. Die Mannen tragen ihn auf einer Bahre fort; gewaltig ertönen die Klänge des „Trauermarsches". Die Scene verwandelt sich offen in die Gibichungenhalle. Gutrune tritt voll banger Ahnung aus ihrem Gemach und wird von der Ankunft der Mannen und Hagens überrascht. An Siegfrieds Leiche erhebt sich der gräßliche Streit um den Ring. Gunther wird von Hagen getötet, aber als Hagen den Ring von Siegfrieds Finger ziehen will, scheint sich die Hand drohend emporzuheben. Brünnhilde schreitet aus dem Hintergrunde einher. Eine vollständige Verwandlung ist mit ihr vorgegangen; sie hat mit den Rheintöchtern Rats gepflogen und sich emporgerungen zur Erfassung des ganzen Zusammenhangs, und zwar nicht bloß zur Erkenntnis von Siegfrieds Unschuld, sondern auch zum Einblick in das Schicksal Wotans. „Mich mußte der Reinste verraten, daß wissend würde ein Weib!" Wotan ruft sie zu: „Ruhe, Ruhe, du Gott!" Den Ring nimmt sie von Siegfrieds Finger, um ihn den Rheintöchtern zu überlassen. Sie selbst stürzt sich in den Scheiterhaufen und verbrennt mit Siegfrieds Leiche. Jubelnd halten die Rheintöchter den wiedergewonnenen Ring in die Höhe. Am Himmel aber bricht eine nordlichtartige Glut aus und man erblickt Wotan und alle Götter im Flammenschein der „Götterdämmerung". Helden und Götter sind vergangen, der Mensch bleibt als ihr Erbe zurück, um eine neue Weltordnung, die der Liebe, anzuerkennen und durchzuführen.

Es ist schwer, einzelnes aus der Musik hervorzuheben. Berühmt sind die Gesänge der Rheintöchter, die Erzählung Siegfrieds der sog. Trauermarsch und die Schlußscene. Der „Trauermarsch" ist kein Marsch im gewöhnlichen Sinne, sondern eine auf den Leitmotiven der Wälsungen und Siegfrieds aufgebaute Apotheose des Helden. Das Gefühl der Trauer geht mit dem Schwertmotiv bald ins Sieghaft-Heroische über. Von der Großartigkeit der Brünnhildescene wird sich jeder schon an der Hand des Klavierauszugs überzeugen. Den Musiker wird am meisten die staunenswerte Polyphonie interessieren. Fast immer sind mehrere Motive verbunden, ohne daß die Klarheit beeinträchtigt würde. Man behalte bei der Aufführung so viel Ruhe, um das musikalische Nachspiel mit Genuß verfolgen zu können. Ursprünglich sollte Brünnhilde gleichsam die Moral des Ganzen in einem Hymnus auf die Liebe zusammenfassen: das Motiv der Liebesallgewalt, mit dem die Musik schließt, klärt am besten über die Bedeutung des Dramas auf.

617. Der Stoff des Nibelungenringes. Das ganze Drama hat zwei Brennpunkte: Siegfried und Wotan. Siegfried war der erste, der in Wagners Geist Leben gewann. Auf die Gestalt des urwüchsigen Helden führte ihn die innere Anteilnahme an den revolutionären Bestrebungen von 1848 und 1849. Wagner traute dem deutschen Volke damals die Fähigkeit zu, neue Formen des sozialen Lebens, eine wirkliche Kultur zu finden. Typisch für diese Volkskraft schien ihm Siegfried zu sein, der also in gewissem Sinne als Held der Revolution zu betrachten ist. Allein die Gewalt der veränderten Lebensstimmung, die Enttäuschungen, die gereifte Lebenserfahrung, oder wie man es nennen will, ließen die ganz neue Idee der Wotantragödie erstehen. So ist der Ring aus einer aufwärts und abwärts gerichteten Bewegung zusammengesetzt und Denkmal zweier Lebensstimmungen zugleich.

Digitized by Google

Er ist keine akademische Bearbeitung der Sagen, sondern ihre Deutung unter dem Drucke übermächtiger Lebensverhältnisse. Vielleicht sind in Bezug auf das Studium des Werkes einige Ratschläge willkommen. Vor allem lese man anfangs nur die primären Quellen, also den Text, und zwar womöglich mit lauter Stimme; dann Wagners eigene Ausführungen über das Werk, z. B. die Mitteilung an meine Freunde im 4. Band der gesammelten Schriften. Von selbst wird man auf die Geschichte Bayreuths kommen, wo ja der Ring seine erste Aufführung erlebte. Die zahlreichen „Führer" mache man durch das Studium der Klindworthschen (nicht Kleinmichelschen) Klavierauszüge überflüssig. Man höre das erste Mal den Ring in cyklischer Aufführung und suche sich immer die ideellen Zusammenhänge klar zu machen; dann werden die scheinbaren Längen nicht mehr empfunden werden. Besonders studiere man Wotan und lese alle Stellen, in denen er auftritt oder wo von ihm die Rede ist, aufmerksam durch. Die Gepflogenheit der Bühnen, gerade diese Stellen zu kürzen oder wegzulassen, erinnert lebhaft an jene Schauspielertruppe, die den Hamlet ohne Hamlet gab.

618. **Die Musik des Ringes** hat an Stelle eines Schemas ein für allemal die psychologische Entwickelung der Musik gesetzt. Die Themen wachsen aus der inneren Situation heraus und folgen einzeln oder getrennt stets dem Verlauf der Handlung. Daß bei diesen Prinzipien die einzelnen Werke charakteristisch verschieden sein können, beweist sowohl der Unterschied zwischen den vier Abenden des Ringes, als der Unterschied des Ringes von den anderen Werken. Rheingold ist der poetischen Oekonomie entsprechend ruhig, klar, accordisch gehalten; die Tragödie der „Walküre", welche den mythischen Boden mit dem heroischen vertauscht, hat als Grundzug elementare Leidenschaftlichkeit. Im Siegfried sind wir zum Menschen herabgestiegen; das Werk bildet ein großes Zwischenspiel zwischen den beiden benachbarten Tragödien. Frischer, feuriger Lebensgenuß und der Atem des unbefangen aufsteigenden Lebens wogt auch aus der Musik; selbst die tragischesten Motive bekommen eine Beimischung entweder von Behaglichkeit oder freier Erhabenheit. Hingegen strömt in die Götterdämmerung, in der sich aller Schmerz, alles Dämonische anhäuft, alle Bitterkeit und aller Jammer; von der Kunst, mit der hier die Musik das Tragische suggeriert, erhält man einen Begriff, wenn man z. B. das Auftreten Siegfrieds in der Gibichungenhalle verfolgt. Kaum wagt sich das Siegfriedmotiv hervor, meist ist es das Fluchmotiv, unter dem jenes zu ersticken scheint! Vielleicht ist noch ein kurzes Wort über die Leitmotive am Platze. Im Ring am allermeisten läßt sich beobachten, worin ihre zweifache Bedeutung besteht. Sie geben einmal die Charakteristik des Gegenwärtigen, und zwar im Ring mit unübertrefflicher Prägnanz, dann aber vermitteln sie die Gefühlsregungen, die auf Entferntes, Vergangenes oder Zukünftiges gehen, und dies ist bei den großen Dimensionen des Werkes unumgänglich nötig; sonst würde man eine Reihe von Einzelbildern erhalten, deren tieferer Zusammenhang verborgen bliebe. Ein Beispiel dieser zweifachen Bedeutung der Leitmotive: Am Schluß des 1. Aktes der Götterdämmerung schleppt sich Brünnhilde, nachdem ihr der Ring entrissen, in ihr Felsengemach. Dazu in der Musik die wühlenden Synkopen Alberichs. Bei erstmaligem Hören wird man sie lediglich aufs Gegenwärtige, auf Brünnhildes Jammer beziehen; bald aber rufen sie auch den Gedanken an Alberichs Fluch hervor und werfen ein Licht auf die innere Verkettung der Handlung, ein Licht, das unser Mitgefühl mit Brünnhilde in diesem Augenblick verzehnfacht. Als Ganzes genommen hat die Nibelungenmusik den Ruhm, die elementarste zu sein; ihr Stoffgebiet ist das denkbar reichste, aber was sie auch schildern mag, den Kampf der Elemente, das Rauschen des Wassers, das Lodern des Feuers, den Sturm der Liebesleidenschaft, stolzen Herrschergeist, häßliche Goldgier, freiwillige oder erzwungene Resignation, tiefstes Leid, freudigste Hingabe, alles schildert sie urwüchsig, unverfeinert, mit packenden Strichen. Etwas von der Gebirgsluft der Schweiz, wo der Ring größtenteils komponiert wurde, ist in das Werk übergegangen.

619] Tristan und Isolde.

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung 10. Juni 1865 in München unter Hans von Bülow. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 23. Juli 1886. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 91, 92.)

Personen:

Tristan, T.
König Marke, B.
Isolde, S.
Kurvenal, Bar.
Melot, T.
Brangäne, M.S.

Schauplatz der Handlung. 1. Aufzug: Zur See auf dem Verdeck von Tristans Schiff, während der Ueberfahrt von Irland nach Kornwall. 2. Aufzug: In der königlichen Burg Markes in Kornwall. 3. Aufzug: Tristans Burg in der Bretagne.

620. **Entstehung.** Die erste Erwähnung von Tristan u. Isolde fällt ins Jahr 1854. 1857 faßte Wagner den Entschluß, die Komposition des aussichtslosen Ringes fallen zu lassen und am Tristan zu arbeiten. Anfangs August 1859 war das Werk vollendet. Der Inhalt berührt sich eng mit der Siegfriedsage: auch Tristan muß das geliebte Weib für einen

Digitized by Google

anderen freien. Im Mittelalter wurde die Sage von Gottfried von Straßburg behandelt; man lese die ausgezeichnete Ueberſetzung von Hertz. Wagner folgte aber mehr den altfranzöſiſchen Quellen, z. B. Thomas, der den Gedanken des Todestrankes hat, — wenn überhaupt von „Quellen“ die Rede ſein kann. Eine Zuſammenſtellung aller vorhandenen Ueberlieferungen mit Wagners Drama bietet zu Vergleichen nur wenig Anhaltspunkte; insbeſondere findet ſich nirgends vor Wagner der Gedanke, daß Triſtan und Iſolde vor Genuß des Trankes einander ſchon aufs heftigſte und entſchloſſenſte lieben.

I. Aufzug. Die Vorgeſchichte des erſten Aufzugs iſt folgende: Iſolde, die Tochter des Königs von Irland, war mit ihrem Vetter Morolt verlobt. Dieſer wurde in Kornwall, wo er den üblichen Tribut einfordern wollte, von Triſtan, dem Neffen des Königs Marke, erſchlagen. Triſtan ſelbſt blieb aber nicht unverwundet und ſuchte unter dem Namen Tantris bei der Heilkünſtlerin Iſolde Hilfe. Er wird von ihr geheilt, aber dabei als Mörder Morolts erkannt. Ohne die Entdeckung zu verraten, läßt Iſolde Triſtan heimziehen. Nach einiger Zeit wirbt Triſtan für König Marke um Iſolde. Hier ſetzt der erſte Akt ein. Iſolde folgt Triſtan auf dem Schiff zu König Marke. Den pſychologiſchen Gang der Handlung können wir hier nicht ins einzelne verfolgen. Beide, Triſtan und Iſolde, ſind von Anfang an als Liebende dargeſtellt, nur daß Iſolde viel leidenſchaftlicher ihre verhängnisvolle Neigung äußert. Um dem Leben an König Markes Seite zu entgehen, bietet Iſolde Triſtan ſchließlich einen „Sühnetrank“, der nichts anderes iſt als ein Todestrank. Indem ihn Triſtan annimmt und die Erkenntnis der wirklichen Bedeutung des Trankes erraten läßt, hat auch er ſeine Liebe geſtanden. Durch Verwechſelung Brangänes bekommen die beiden Liebenden einen andern, den „Liebestrank“ zu trinken. Sie ſehen ſich dem Leben zurückgegeben und nichts mehr hält das offene Geſtändnis ihrer Liebe zurück. Dies iſt ihre Lage, als das Schiff in Kornwalls Hafen einläuft. Der Liebestrank iſt bei Wagner kein Zaubertrank; die Liebenden könnten ſtatt desſelben irgend etwas anderes trinken und ſähen ſich doch zum Liebesgeſtändniſſe genötigt. Unter dieſer pſychologiſchen Vorausſetzung kann die Beibehaltung des Liebestrankes durchaus nicht beanſtandet werden; er ſymboliſiert die Macht der Minne, dient zur Abkürzung der Handlung und entrückt die Liebenden den platten Begriffen ihrer Umgebung.

Das Vorſpiel giebt in gedrängter Weiſe das einheitliche Bild der Entwickelung der Liebesleidenſchaft bis nach ihrer Kataſtrophe. Der formelle Aufbau der Motive iſt bewunderungswürdig, der Eindruck überwältigend.

II. Aufzug. Ein Gefährte Triſtans, Melot, hat bei dem Empfang den wahren Grund der Verwirrung Iſoldes erkannt und dem König verraten. Um die Wahrheit zu erproben, begiebt ſich dieſer ſcheinbar auf die Jagd, und nächtlicherweile kommen Triſtan und Iſolde in einem Garten zuſammen. Unerwartet kehrt der König zurück und iſt tief gedemütigt, ſeinen Freund treulos zu finden. Triſtan ſtürzt zuletzt auf Melot zu, wird aber ſelbſt verwundet.

Es erſcheint beinahe lächerlich, den Inhalt eines der herrlichſten Akte mit ſo kurzen, trockenen Worten wiederzugeben, und doch iſt der Inhalt der äußeren Handlung damit erſchöpft. Von der durch die Muſik dargeſtellten inneren Handlung, von Freude und Schmerz der Liebenden, kann nur die unmittelbare Aufführung den Begriff geben. Man verſäume nicht, wenigſtens dieſen zweiten Akt im Bülowſchen Klavierauszug zu ſpielen.

III. Aufzug. Kurwenal, Triſtans Diener, hat ſeinen Herrn auf die halboverfallene Stammburg in Kareol gebracht, und hier erblicken wir Triſtan auf dem Krankenlager im Burghof. Mehr als die Wunde peinigt ihn die Sehnſucht nach Iſolde. Er meint ihre Ankunft faſt erzwingen zu können durch die Kraft ſeiner ſehnenden Liebe. Doch erſchöpft ſinkt er zurück und läßt in der Fieberhitze ſein ganzes Leben noch einmal an ſich vorüberziehen. Endlich fällt er in ruhiges Träumen und hat eine wunderſchöne Viſion von Iſolde. Wirklich naht auch jetzt ein Schiff, dem Iſolde entſteigt; ſie ſtürzt zu dem taumelnden Triſtan herein, um ihn tot in ihren Armen zu halten. Ein zweites Schiff bringt Marke, der die Liebenden vereinigen möchte, aber zu ſpät kommt. Iſolde, ohne den König zu vernehmen, richtet ſich über Triſtans Leiche noch einmal empor und haucht mit einem Hymnus auf das Reich des Unbewußten ihr Leben aus.

Die Gewalt der ſchmerzerfüllten Muſik dieſes dritten Aktes iſt nur durch den Eindruck der perſönlichen Schickſale während der Kompoſition erklärlich. Den Schmerz in allen ſeinen Abſtufungen hat Wagner überhaupt meiſterhaft zum Ausdruck gebracht. Auf muſikaliſche Einzelheiten können wir auch hier nicht näher eingehen.

621. Der Stoff. Triſtan iſt in einzelnen Beziehungen an das Verſtändnis der Schopenhauerſchen Philoſophie gebunden. Im dritten Akte findet ſich z. B. eine Andeutung der Idee der Präexiſtenz („Den Trank — ich ſelbſt hab' ihn gebraut“). Doch ſind ſolche Andeutungen Ausnahmen. Die Stimmung tiefer Traurigkeit und nagenden Weltſchmerzes wird ſich auch dem Zuhörer, der Schopenhauer nicht kennt, mitteilen. Triſtan iſt der Gegenpol zu Siegfried und ſtammt aus einer Zeit, in der Wagner die Tragik alles Weltgeſchehens heftig zum Bewußtſein kam. Seine verzweifelte perſönliche Lage hätte Wagner den Peſſimismus des Triſtan

Digitized by Google

auch erpreßt, wenn er Schopenhauer nicht gelesen hätte; es ist daher nicht unbedingt nötig, jeden einzelnen Ausdruck genau mit dem Philosophen zu parallelisieren.

622. **Die Musik** ist unerschöpflich reich und fließt immer in vollem Strom dahin. Dies ist bedingt durch die Eigentümlichkeit des Stoffes, der die Handlung ausschließlich ins Innerste der Seele verlegt und an Bühnenbildern nur das Notwendigste giebt. Aus dem Schauspiel ist sozusagen ein Hörspiel geworden und man kann, besonders im zweiten Akte, über lange Strecken die Augen schließen, ohne von der Schönheit des Werkes etwas zu verlieren. Die Liebenden wünschen ja auch von Anfang bis zu Ende die Flucht aus der sichtbaren Welt. Im Tristan tritt die geistige Bedeutung der Leitmotive nicht in dem Maße hervor wie im Ring. Die Schilderung hält sich überwiegend ans Augenblickliche, Gegenwärtige. Anderseits ist dadurch, daß fast nur wiederkehrende Motive benützt sind, die Einheitlichkeit des Werkes gesteigert. Die unruhige, leidenschaftliche, glühende Sprache dieser Musik wird schon der züngelnden Modulation wegen nicht leicht mit irgend einer andern verwechselt werden. Vom Ring trennt sie die Verfeinerung der Leidenschaft, von den Meistersingern ihre verzehrende Glut. Direkt entgegengesetzt ist die Musik des Parsifal.

623] Die Meistersinger von Nürnberg.

Handlung in 3 Aufzügen.

Dem König Ludwig II. von Bayern gewidmet.

Erste Aufführung: 21. Juni 1868 in München unter Hans v. Bülow. Erste Aufführung i. Bayreuther Festspielhaus: 23. Juli 1888. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 92, 99).

Personen:

Hans Sachs, Schuster, B.
Veit Pogner, Goldschmied, B.
Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber, B.
Fritz Kothner, Bäcker, B.
8 weitere Meistersinger,
Walther v. Stolzing, ein junger Ritter aus Franken, T.
David, Sachsens Lehrbube, T.
Eva, Pogners Tochter, S.
Magdalene, Evas Amme, M.S.
Ein Nachtwächter, B.

Schauplatz der Handlung: Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts. I. Aufzug: Im Inneren der Katharinenkirche. II. Aufzug: In den Straßen vor den Häusern Pogners und Sachsens. III. Aufzug: a) Sachsens Werkstatt, b) ein freier Wiesenplatz an der Pegnitz.

624. **Entstehung.** Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollendung des Tannhäuser, verfaßte Wagner den ersten Entwurf zu den Meistersingern. Die Art, wie sich ihm damals der Stoff darstellte, war ironisch; mit seinem Blick erkannte er, daß die bloße Ironie weder für die Musik tauge, noch einem Kunstwerk das Gepräge leihen dürfe; er ließ das Begonnene liegen. 1861 griff er den Stoff wieder auf und vollendete ein Drama im Lauf der folgenden sieben Jahre, durch viele Unterbrechungen gestört. Es ist das erste und einzige Mal, daß Wagner den Stoff der Geschichte entnimmt und den Gang der Handlung nach freier Erfindung gestaltet.

I. Aufzug. Die Scene stellt das Innere der Katharinenkirche dar; die Gemeinde singt den letzten Vers eines Chorals und verläßt dann nach dem Nachmittagsgottesdienst die Kirche. Der Ritter Walther, der während des Gesangs mit dem Goldschmied-Töchterlein Eva Blicke getauscht hat, tritt an das Mädchen heran, um es kurzer Hand zu fragen, ob sie schon Braut sei. Die Begleiterin Magdalene und später David, der Lehrbube des Schusters Hans Sachs bemühen sich, Walther von dem verwickelten Wesen der Meistersingerzunft einen Begriff zu geben; denn dies ist vor allem notwendig, wenn der Ritter Eva gewinnen will, welche als Preis für den Sieger in einem Wettgesang bestimmt ist; am anderen Tage, am Johannisfest, soll dieser Wettgesang stattfinden. Die rasche Liebe zwischen Eva und Walther ist bei ihrem jungen Blut nicht zu verwundern. Walther faßt sofort den Gedanken, Eva „als Meister zu ersingen". Sie trennen sich für jetzt und Walther bleibt allein in der Kirche zurück, um einer Sitzung der Meistersinger anzuwohnen und sich womöglich mit einemmal zum Meister aufzuschwingen. Ehe die Meister kommen, müssen umständliche Vorbereitungen getroffen werden, welche David dazu benützt, Walther in die Geheimnisse der Zunft einzuweihen. Die übrigen Lehrbuben treiben allerhand Schabernak und es dauert lange, bis endlich alles hergerichtet ist. Neckisch umtanzen die Lehrbuben das „Gemerk", in dem der „Merker" sein Amt verrichten wird, und fragen den Junker spöttisch, ob ihm „das Blumenkränzlein" beschieden sein werde. Von den eintretenden Meistern nimmt sich Pogner sofort Walthers an und erklärt, ihn zur „Freiung" vorschlagen zu wollen. Der Stadtschreiber Beckmesser, der es auf Eva abgesehen hat, wittert sofort einen Nebenbuhler und ergeht sich in allerlei drollig-ärgerlichen Wendungen. Zuletzt kommt Hans Sachs und Kothner liest feierlich langweilig die Namen der versammelten Meister ab. Pogner bittet nach einigen Zwischenfällen um Aufmerksamkeit für einen wichtigen Antrag: er will morgen dem Meister, der vor allem Volk den Preis im Singen erränge, Eva zur Ehe geben; nur solle dieser das Recht haben, einen ihr unangenehmen Freier zurückzuweisen. Diesen kühnen Gedanken überbietet Hans Sachs sofort mit einem für die Meister noch ungleich verwegeneren: Man solle nicht immer

Digitized by Google

bloß die Meister, sondern auch einmal das Volk Ritter im Wettgesang sein lassen. Darob große Entrüstung unter den Meistern: „wenn spricht das Volk, halt ich das Maul," bemerkt einer. Pogner tritt vermittelnd auf und sein Antrag wird angenommen. Nach ergötzlichen Streitereien kommt aber noch ein neuer Fall: Pogner stellt den jungen Ritter zur „Freiung" vor. Nun hat dieser in eigenem Gesang zu zeigen, ob er würdig ist, in die Zunft aufgenommen zu werden. Damit Walther nicht irre gehen kann, liest man ihm eine schwere Zahl von Regeln vor, ehe er mit dem Gesang beginnt. Trotz aller Begeisterung vermögen Walthers Lieder die Herzen der Meister nicht zu gewinnen, nur Sachs lauscht mit wachsender Anteilnahme. Der Merker Beckmesser, der jeden Fehler mit einem hörbaren Kreidestrich auf seiner Tafel angemerkt hat, stürzt erbost aus seinem Gemerk hervor nnd agitiert für die Ablehnung Walthers. Unter großem Tumult, in allgemeinem Wirrwarr endigt Walther seinen Gesang. „Verirrungen und verthan," lautet das Echo bei den Meistern.

Das Vorspiel giebt den idealen Gang der Handlung in gedrängten Zügen. Zuerst werden mit dem Meistersingermotiv die Meister hingestellt, dann Eva, und in dem Meistersingermarsch der Glanz des Johannisfestes, das in Kunstbegeisterung verläuft. Ein breiter Hymnus, den man auf Hans Sachs deuten mag, verherrlicht die Kunst. Mit einigen gewaltigen Rückungen gelangt dann das C-dur in E-dur und mit der bezeichnenden Strophe aus Walthers Preislied in die Gefühlswelt des letzteren. Dann tritt Beckmesser auf, dessen Eitelkeit durch das verkürzte Meistersingermotiv treffend charakterisiert ist. Umsonst stemmt sich Walthers Motiv entgegen. Beckmesser behält den Platz und wird dann erst vom Volk in Bedrängnis gebracht. Dem lustigen Durcheinander scheinen die Meistersinger Ruhe zu gebieten und jetzt löst sich alles in eine harmonische Dreieinigkeit auf, die in der ganzen Orchesterkomposition ihresgleichen sucht: die Themen der Meistersinger, des Marsches, Walthers werden gleichzeitig verbunden und zu einer großzügigen Steigerung emporgeführt; das Meistersingerthema bildet den pompösen Abschluß des Vorspiels. So wie hier die Polyphonie durchgeistigt ist, so hat sie auch Wagner im ganzen Werke in geistreicher, zum Teil kühn-humoristischer Weise behandelt. Von den Motiven des ersten Aktes heben wir nur eines hervor, das in der Regel unbeachtet bleibt: es ist der aufsteigende Seufzer des Hans Sachs, als er sich von den Meistern so wenig verstanden sieht. Es erklingt zum erstenmal bei den Worten: „Halt, Meister, nicht so geeilt!" Der Aufbau des Finales verdient seiner Polyphonie wegen besonders studiert zu werden.

II. Aufzug. Eine Nürnberger Straße bildet den Schauplatz der Ereignisse, die sich am Abend des Johannisfestes, abspielen. Die Lehrbuben sind mit Schließung der Werkstätten beschäftigt; es ist Feierabend. Magdalene sucht zu David zu gelangen, um etwas über den Ritter zu erfahren. Trostlos geht sie zurück, als ihr David die Entscheidung der Meister mitteilt. Hans Sachs kommt gerade recht, um eine ausbrechende Schlägerei der Lehrbuben zu verhindern; er tritt mit David ins Haus ein. Pogner und Eva kehren wie vom Abendspaziergang zurück, Eva beklommen und Pogner in unentschlossenem Hin- und Herfinnen. Als beide im Haus sind, lenkt der Dichter unseren Blick hinüber in die Werkstatt des Hans Sachs: wie dieser über das Erlebnis des Tages nachdenkt und sich Walthers Lenzesgesang zurückruft — welch zarte Poesie umhaucht diesen Monolog Und nun erst die Scene mit Eva; sie hat sich loszumachen gewußt und zu Sachs geschlichen, um etwas über Walther zu erfahren. Sachs stellt Eva dadurch, daß er ihr ausweicht und es scheinbar mit den Meistern gegen Walther hält, auf die Probe; er selbst muß erfahren, ob Eva Walther wirklich liebt — sein eigenes Herz wird tief davon berührt! Eva verrät sich natürlich sofort. Aufgeregt geht sie von Sachs weg, an dessen gutem Herz sie in diesem Augenblick verzweifelt. Anstatt sich aber ins Haus zu begeben, erwartet sie ihren Ritter und will, als dieser erschienen ist, mit ihm fliehen. Sachs, der die beiden beobachtet, läßt einen Lichtstrahl quer über die Straße fallen, um sie in Verwirrung zu setzen. Als gar endlich Beckmesser dazu kommt und Eva ein Ständchen bringen will, ist an eine Flucht nicht mehr zu denken. Die Liebenden lassen sich auf einer Bank nieder und beobachten ihrerseits die folgenden Ereignisse. Als Beckmesser anfangen will, zu singen, beginnt Sachs, der mit seiner Arbeit auf die Straße heraus ist, mit lauter Stimme ein humoristisches Lied. Beckmesser macht alle Phasen des Aergers bis zum sinnlosen Zorn durch; sein eigenes Ständchen hält er für notwendig, um bei Eva als Wettsänger ein günstiges Vorurteil zu gewinnen. Schließlich muß er aber mit Sachs paktieren und dieser läßt ihm so viel Atem, daß er sein Lied mit knapper Not zu Ende singen kann; die Hammerschläge, die seine Fehler markieren, halten ihn stetig in Aufregung. Sein Gesang hat übrigens die Nachbarn geweckt; David glaubt, das Ständchen gelte der am Fenster befindlichen Magdalene, zerbricht Beckmessers Laute und im Nu versammeln sich Lehrbuben, Gesellen, Meister, Nachbarn und Nachbarinnen, um den Johannistag mit einer großen Keilerei zu beschließen. Mit zitternder Stimme ruft der Nachtwächter, auf dessen Ruf die Bürger sich zurückgezogen haben, den Gruß der elften Stunde und der aufsteigende Vollmond scheint in die Straße, als ob alles nur ein Traum gewesen wäre.

Digitized by Google

Da es nicht unsere Aufgabe sein kann, die einzelnen Schönheiten der Musik zu besprechen, beschränken wir uns auf wenige Andeutungen. In Sachsens Monolog sind die überschwellenden Motive aus Walthers Lied „Fanget an", das er den Meistern vorsang, eingefügt. — Zum dritten Vers des Schusterlieds erklingt die Resignationsweise, mit der das Vorspiel zum dritten Akt beginnt. Eva fühlt das geheime Weh des Meisters und bricht in die Klage aus: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie." Die Polyphonie in der Prügelscene sollte von jedem Berufsmusiker studiert werden. Beckmessers Ständchenmelodie ahmt keine bestimmte Musikrichtung tendenziös nach, sondern zieht alles ins Komische.

III. Aufzug. Zur Handlung des dritten Aktes gehört eigentlich das Vorspiel; denn die Scenen in Sachsens Werkstatt bilden die unmittelbare Fortsetzung. Davon hat freilich das Publikum oft geringe Kenntnis. Sachsens Größe liegt nicht bloß im Kunstsinn, sondern in der Neidlosigkeit und Selbstbeherrschung. Obwohl er selbst Eva liebt, tritt er für den aufstrebenden Walther ein und gönnt beiden ihr Liebesglück. Die männliche, philosophische Resignation, die sich vom Schmerzbewegten zu entschiedener, milder Haltung festigt, spiegelt sich im Vorspiel. Die erste Scene mit David, der wehmütig um Verzeihung bittet, bekommt durch die Gegensätze der tragischen Stimmung Sachsens, des weihevollen Morgenlichtes und der hausbackenen Art des Lehrbuben ihr echt humoristisches Gepräge. Der tiefsinnige Monolog macht den Uebergang aus der philosophischen Betrachtung in thatkräftiges Eingreifen. Walther erhält von Sachs Anweisung, wie er die Gunst der Meister von neuem erlange; ein schönes Lied, das dem Ritter aus dem Stegreif gelingt, zeichnet Sachs freudig auf. Nachher entdeckt Beckmesser das Geschriebene, hält Sachs für den Urheber, läßt sich aber beschwichtigen, als ihm das Blatt geschenkt wird: Beckmesser will das Lied als Werbgesang einstudieren! Endlich erscheint auch Eva, dem Weinen nahe; denn Scheu, Beschämung, Liebe halten sie wunderlich gefangen. Als Sachs an ihrem Schuh flickt und Walther auf der Treppe erscheint, bricht sie in einen Freudenruf aus; entzückt improvisiert Walther die dritte Strophe seines Liedes. Sachs aber bringt ihre ganze innere Erregung dadurch zum Ausbruch, daß er sich in grobkörnigen Worten scheinbar über die ewige Mühe beschwert, die ihm Eva bereite. Mit einem Jubelruf stürzt sich diese an des Meisters Brust und es entringt sich ihr jener begeisterte Dankgesang, aus dem die Gemütstiefe beider schlichter Menschen rührend hervorleuchtet. Nachdem noch David in Anwesenheit seiner Magdalene zum Gesellen geschlagen ist, beschließt der harmonische Gesang Sachsens und der beiden Paare die Scene. Auf einem Wiesenplan vor Nürnberg sind wir dann Zeugen des fröhlichen Festtreibens. Die Zünfte ziehen auf, die Lehrbuben tanzen mit Mädchen aus Fürth. Dann schreiten feierlich die Meistersinger einher. Sachs wird vom Volk mit des Meisters Choral „Wacht auf, es nahet gen dem Tag" einmütig begeistert begrüßt — ein großartiger Augenblick! Im Wettgesang macht dann Beckmesser durch ganz falsche Auffassung des Liedes, das er unsinnig entstellt wiedergiebt, glänzendes Fiasko, und Walter, der ja das Lied kennt und richtig und schön vorzutragen weiß, erringt mit ihm den Sieg. Aber in die Zunft will er nicht aufgenommen sein. Da bedeutet Sachs dem jugendlichen Feuerkopf, daß die Meister nicht zu verachten seien und das ganze Volk schließt sich ehrfürchtig dem Hymnus an:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst."

Wenn je, so trifft auf diesen dritten Akt die Mahnung zu, daß zum Verständnisse der Musik Wagners vorurteilslose Empfänglichkeit genügt. Sachsens Monolog (besonders die Stelle von der Johannisnacht), Walthers Preislied, die Verwirrung und der Jubel Evas, das Quintett, der Choral sind nur einzelne Perlen aus einer ununterbrochenen Kette. Der Schluß des Ganzen ist dem Schluß des ersten Vorspiels nachgebildet. Kunstvolle Polyphonie geht überall, z. B. auch durch Sachsens Festrede, hindurch.

625. **Der Stoff.** Das Werk übt schon als geschichtliches Bild großen Reiz; der Geschichte ist aber überall das Reinmenschliche abgewonnen. Zu dieser inneren Umarbeitung bedurfte es der künstlerischen und menschlichen Reife Wagners. Diese war auch nötig, um den ursprünglich ironischen Gehalt in einen humoristischen zu verwandeln. Die Meistersinger sind kein Lustspiel, sondern Lust- und Trauerspiel zugleich; die Kraft echten Humors versöhnt mit den Schmerzen der Wirklichkeit wie sie die Aeußerungen der Lebensfreude vertieft. Wenn Wagner gerade in der Zeit seiner schlimmsten Erfahrungen die sonnige Heiterkeit zu den Meistersingern fand und seine Thränen in Perlen faßte, so ist dies gewiß das untrüglichste Zeugnis für die Größe und Güte seiner Natur. Alle polemische Tendenz ist aus dem Stoffe ausgeschieden und der Kampf der alten und neuen Kunst auf die allgemeinen Schwächen menschlicher Natur liebevoll zurückgeführt.

626. **Die Musik.** In musikalischer Beziehung ist hervorzuheben die Verschmelzung der dramatischen Musik mit den älteren geschlossenen Formen; nicht eine Konzession ans Publikum, sondern der Stoff selbst be-

Digitized by Google

wirkte sie. Das Leitmotiv ist mehr zur Zeichnung ähnlicher breiter Bilder und nur vereinzelt zur Vermittlung eines bestimmten bezeichnungsvollen Gefühlswertes benützt. Ganze Scenen sind von einer Themengruppe einfarbig untermalt. Getreu spiegelt die Musik das Kolorit der einzelnen Akte: das Altertümliche, Zünftig-Trockene des ersten, den würzigen Hauch der Sommernacht im zweiten und die Weihe des Morgens, dann die rauschende, durch Begeisterung geweckte Freude des Festes im letzten Akt. Das Gesamtgepräge erhält die Musik durch die ungeheure Bachsche Polyphonie sowie durch die Liebenswürdigkeit, die ihren Stempel der Charakteristik derbster Komik aufdrückt, und die Lebensfreude, die aus der Schilderung tiefster Resignation noch herausblickt. Man vergleiche Beckmesser mit Mime, Sachs mit Wotan.

627] **Parsifal.**

Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen. Erstaufführung: 26. Juli 1882 in Bayreuth, dann bei den Festspielen von 1883, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 99. 100. Aufführung daselbst 19. August 1897.

Personen:

Amfortas, Bar.
Titurel, B.
Gurnemanz, B.
Parsifal, T.
Klingsor, B.
Kundry, S.
Erster u. zweiter Gralsritter, T. u. B.
4 Knappen, S. u. T.
Klingsors Zaubermädchen,
6 Einzelsängerinnen, S. und 2 Chöre, S. u. A.
Die Brüderschaft der Gralsritter, T. u. B.
Jünglinge u. Knaben, S., A., T.

Ort der Handlung: 1. und 3. Aufzug: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter „Monsalvat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. 2. Aufzug: Klingsors Zauberschloß, am Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

628. **Entstehung.** Schon 1857 entwarf Wagner den Parsifal; verwandte Stoffe hatte er 1848 in „Jesus von Nazareth“, 1856 in den „Siegern“ zu behandeln versucht, aber wieder aufgegeben. „Die Sieger“ waren auf streng buddhistischer Grundlage aufgebaut und feierten die Kraft absoluter Entsagung. Erst nach 1876 vollendete Wagner die Dichtung des Parsifal. Drei Sagenelemente schmolz er zusammen: Die Legende vom heiligen Gral, die Heldensage von Parsifal und das Märchen vom jungen Thoren. Dazu kommen einige buddhistische Bestandteile. Es ist aber verkehrt, sich Wagner von diesen Quellen abhängig zu denken. Der Hauptgedanke, daß Mitleiden im engsten Sinne Uranfang jeder befreienden That sei, ist Wagners Eigentum und nach diesem Gedanken richtet sich die Verwertung der christlichen Tradition (Abendmahl, Taufe, Fußwaschung u. s. w.) nicht minder als die der Sagenelemente. Der Parzival Wolframs v. Eschenbach (übersetzt von Hertz) bietet nur Vergleiche und keine Belege für Wagners Parsifal. Das Drama ist glücklicherweise für die Bayreuther Festspiele reserviert geblieben; eine Aufführung an ständigen Operntheatern ist bei dem idealen Charakter des Werkes undenkbar.

I. **Aufzug.** Im schattig-ernsten Walde beginnt der Ritter Gurnemanz mit den Knappen das Tagwerk, die Pflege des siechen Gralskönigs Amfortas, der nach dem heiligen Waldsee zum erquickenden Bade getragen wird. Umsonst sind alle Heilmittel, auch was die Gralsbotin Kundry gebracht, denn dem Kranken hilft nur eines, nur der eine — der reine Thor, durch Mitleid wissend — wie es ein Orakelspruch verkündet hat. Warum alles andere vergeblich bleibt, erfahren wir in der kunstreich angelegten Exposition, die Gurnemanz in seinen Erzählungen liefert: Amfortas ist in den Schlingen Klingsors erlegen, der aus Wut über Zurückhaltung vom heiligen Gral einen Zaubergarten voll schöner Frauen geschaffen hat, um die Ritter von ihren Rettungswerken durch sinnliche Verführung abzubringen. Bei der Bethörung des Amfortas ist ihm sogar die heilige Lanze zu erbeuten gelungen; seitdem brennt dem Gralskönig eine Wunde in der Seite, die sich nimmer schließen will. Kaum hat Gurnemanz von dem allem erzählt, als der junge Parsifal, der einen Schwan erlegte, hereingeführt wird. Nach rührender Zurechtweisung für des Mutwilligen That fragt ihn Gurnemanz nach Namen und Herkunft und wie sich Parsifal „dumm“, d. h. völlig unwissend und harmlos zeigt, ahnt er in ihm den verheißenen Erlöser und geleitet ihn zur Gralsburg, wo das Liebesmahl gefeiert wird. Die Verwandlung geschieht bei offener Scene; die beiden scheinen zu schreiten, während sich die Gegend verändert, bis sie auf den Gralshügel gelangt sind. Der weihevollen Feier sieht Parsifal erstaunt zu; beim Schmerzensausbruch des Amfortas packt ihn ein vorübergehender Affekt des Mitleids; da er sonst kein Verständnis äußert, weist ihm Gurnemanz zuletzt unwillig die Thüre.

Das Vorspiel bringt die Motive des Abendmahls, des Grals und des Glaubens. In scharfem Gegensatz hiezu entwickelt der erste Akt die Motive Klingsors und Kundrys, ohne übrigens ihre ganze Dämonik vorwegzunehmen. Parsifal ist bei seinem Auftreten durch ein energisches Motiv gekennzeichnet; eine zarte Melodie umspinnt die Erinnerung an die Mutter. Berühmt ist die Verwandlungsmusik und die Abendmahlsscene.

II. **Aufzug.** Was der erste Akt über Kundry nur geheimnisvoll angedeutet, wird im zweiten zur schrecklichen Gewißheit: sie war die Verführerin des Amfortas und

Digitized by Google

soll nun auch Parsifal verführen. Sie ist also nicht bloß durch verschiedene Existenzen gegangen (gemäß der Idee der Wiederverkörperung), sondern wechselt auch in der jetzigen ihr Bewußtsein und lebt in zwei getrennten Sphären, im Dienst des Guten auf dem Gralsgebiet und bei Klingsor, der sie in seiner Macht hält, im Dienste des Lasters. Ehe sie ihre Verführung beginnt, stürmen auf Parsifal die Blumenmädchen ein, ohne Lüsternheit in ihm zu erregen. Die Psychologie der Verführungsscene zwischen Kundry und Parsifal ist von tiefsinniger Wahrheit. Kundry fesselt den Helden zuerst durch Erzählung von seiner Mutter; als sie „des Mutterfegens letzten Gruß, der Liebe ersten Kuß" auf seine Lippen drückt, erwacht Parsifal mit einemmale zu hellseherischer Kraft; indem er das gleiche leidet, was Amfortas gelitten, den Kuß Kundrys, blitzt das Bewußtsein in ihm auf, daß Amfortas durch sinnliche Schwäche seine Qualen verschuldete. Zugleich wird er des eigenen Trieblebens inne, das sich ihm in diesem Augenblick natürlich als Quelle des Unheils darstellt; und endlich ahnt er, daß er durch Widerstand gegen Kundry Amfortas heilen könne. Nach dem ersten Mißlingen der Verführung hüllt Kundry ihre Sinnlichkeit in das geistige Sehnen nach Erlösung oder: das Bewußtsein ihrer unglücklichen Existenz ist durch Parsifals Weigerung zwar wachgerufen, aber nicht zu völliger Helligkeit und Kraft geweckt; es gebricht noch der Sinnlichkeit. Kundry ruft Klingsor zu Hilfe. Umsonst schleudert dieser den erbeuteten Gralsspeer auf Parsifal; der Speer bleibt über Parsifal schweben und der „reine Thor", der sich die ungebrochene Kraft gewahrt hat, enteilt mit ihm nach der Gralsburg zu. Die Musik charakterisiert Klingsors Elend und Kundrys Leidenschaft mit gewaltiger Macht (Vorspiel I) Von bedeutendster Wirkung sind alle jene Motive, die dem Gebiet des Grales angehören und hier bei Klingsor das Gräßliche und Qualvolle vermehren. Eine liebliche Episode bildet die bekannte Blumenmädchenscene.

III. Aufzug. Nach langen Jahren voller Kämpfe und Nöten erreicht Parsifal an einem Charfreitagmorgen das Gebiet des Grals und wird von Gurnemanz zum Gralskönig geweiht. Die büßende Kundry wäscht ihm die Füße und empfängt von ihm den verzeihenden Kuß und die Taufe; die ergreifende Schönheit dieser menschlich-einfachen Scenen wird gekrönt durch die leuchtende Schilderung der erlösten Natur (sog. Charfreitagszauber)! Wandeldekorationen führen wieder zum Gralstempel; Parsifal heilt mit dem Speer Amfortas Wunde und erschließt den Rittern den langentbehrten Segen des Grals.

Das Vorspiel deutet auf die Entbehrung des Grals, den Amfortas nicht mehr enthüllen mag; der erlösende Held naht langsam und scheint den Weg nur mühevoll zu finden. Die Musik zu den Weihescenen und zur Erlösung des Amfortas ist durch tiefsten Ausdruck und zarteste Einfachheit ausgezeichnet; der Schluß ist mildverschönend, gleichsam der Epilog zu Wagners eigenem Leben.

629. **Der Stoff.** Parsifal ist durchweg auf ethische Pfeiler gegründet; der Held wächst vom wilden Knaben empor zum geläuterten, aber rein gebliebenen Erlöser. Auch sonst tritt überall das Ethische hervor; selbst die Natur erscheint als entweiht vom Menschen und mit ihm als erlösungsbedürftig. Mit den Meistersingern hat das Werk gemeinsam, daß es nicht der Niederschlag vorübergehender Stimmungen ist, sondern die Frucht eines langen Lebens. Der Konflikt zwischen Lebensgenuß und idealem Beruf, den wir aus Tannhäuser kennen, ist hier so gewendet, daß der Held die Versuchung von Anfang an abwehrt. Eine Verabscheuung der Sinnlichkeit überhaupt liegt dieser Abwehr nicht zum Grunde. Ebensowenig dient Parsifal der Verherrlichung der Kirche; das Wort Kirche ist sogar ganz vermieden. Mit den Schilderungen des Gralsgebietes hat vielmehr Wagner seinem Vertrauen auf die Menschennatur das letzte Denkmal gesetzt; sein Glaube ist jener Goethesche Glaube, ohne den in der Welt nie etwas ausgerichtet wird. Dem tiefsten Eindruck des Werkes entzieht sich der Freigeist sowenig wie der Orthodoxe, die beide, nach dem Stoffe zu urteilen, niemals davon befriedigt sein sollten. Zu dem eigentümlichen, unvergleichlichen Eindruck trägt jedenfalls bei, daß Parsifal zwei Momente, die sonst einem Bühnenwerk unentbehrlich scheinen: den Widerstreit menschlicher Interessen und die Liebesleidenschaft, vollständig ausgeschieden hat.

630. **Die Musik** ist technisch merkwürdig dadurch, daß alle Motive Leitmotive geworden sind. Während aber bei Tristan ihre Beziehung aufs Gegenwärtige vorherrscht, drücken sie im Parsifal mit gleicher Entschiedenheit die Gefühlsrichtungen auf Entferntes aus. So ist die Wirkung der Klingsormotive im ersten, die der Gralmotive im zweiten Aufzug die denkbar tiefgründigste. Die Verwertung geschlossener, namentlich choralartiger Formen entspringt nicht einer reuevollen Rückkehr zu Prinzipien, die fürs Musikdrama untauglich sind, noch weniger einer „Konzession", sondern dem Geiste und Bedürfnisse des Stoffes. Auch die weit größere harmonische und modulatorische Einfachheit war durch den Gegenstand geboten.

631. **Litteratur.** Man hat nachgerade weniger einen Führer durch Wagner, als einen Führer durch die Wagnerlitteratur nötig. Wir geben in folgendem eine Uebersicht über die Quellen, die das Verständnis Wagners anbahnen, weiterführen oder

vollenden können. Alle primäre Litteratur ist vorangestellt; sie bildet die unentbehrliche Grundlage zum Studium dessen, was über Wagner gesagt worden ist.

I.

Wagners Gesammelte Schriften, 10 Bände, 3. Aufl. 1898.

Gedanken, Entwürfe, Fragmente. Ein 1885 erschienener Supplementband.

Sämtliche Klavierauszüge. (Ring von Klindworth, Tristan von Bülow, Meistersinger von Tausig, Parsifal von J. Rubinstein; man vermeide die Kleinmichelschen Bearbeitungen, oder gar die Auszüge ohne Text, oder die Potpourris!)

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 Bde, 1881.

Briefe Wagners an Uhlig, Fischer und Heine, 1888; an Röckel, 1894; an E. Heckel, 1899.

Briefe Wagners an seine Zeitgenossen von Kastner.

II.

Lebensbeschreibungen von Glasenapp (bis jetzt bis z. Jahr 1864; 3 Bde.); von Chamberlain (illustr., 1896).

Tappert, Wagnerlexikon 1877, (enthält die Ansichten und Aeußerungen von Wagners zahlreichen Gegnern Hanslick, Hauptmann, Ehlert, Speidel 2c.).

III.

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872. Wagner in Bayreuth, 1876, (4. Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen"). „Der Fall Wagner", 1888, wird nur mit tiefem Bedauern gelesen werden können.

Chamberlain, Das Drama Wagners. Fördert das ästhetische Verständnis sehr.

Bayreuther Blätter, Zeitschrift im Geiste R. Wagners, von ihm selbst begründet, enthalten viel wertvolles Material für Kenntnis und Verständnis Wagners. (Herausgeber: Hans v. Wolzogen.)

Der Kunstwart. Musikal. Redakteur: Dr. Batka. Auch diese Zeitschrift gehört zu den Quellen der Belehrg üb. Wagner.

Liszt, Tannhäuser und Lohengrin, 1851.

H. v. Wolzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen.

Wolzogen, Erinnerungen an Wagner (Reklam).

R. Batka, Musikalische Streifzüge, 1899.

K. Köstlin u. Gjellerup haben Essays über den Ring des Nibelungen geschrieben.

Lichtenberger, Wagner der Dichter und Denker 1899.

H. von der Pfordten, Die Bühnenwerke Wagners, 1899.

A. Prüfer, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, 1899. (Geschichte der Festspiele; gute Essays über Ring, Meisters., Parsf.)

Golther und Meint haben sich mit den sagengeschichtlichen Quellen befaßt.

Grimms deutsche Sagen, Simrocks Bearbeitungen der beiden Edden und die Tristan- und Parzival-Uebersetzungen von Hertz gewähren Einblick in die primären Sagenquellen.

Kürschners Wagner-Jahrbuch, 1886.

Schuré, Le drame musical, 2. Bde, 1875.

A. Ernst, L' oeuvre de R. Wagner, 1893.

Appia, La mise-en-scène du drame Wagnérien, 1895.

Prägers Buch über Wagner ist wegen der Fälschungen von den Verlegern (Breitkopf u. Härtel) zurückgezogen worden.

Weißheimers Buch ist ebenfalls mit Vorsicht zu benützen.

Litteraturführer.

Klavier.

632. Bei diesem Führer durch die Litteratur der Hauptinstrumente wurde selbstverständlich nur das Wichtigste genannt, welches beim Studium zu berücksichtigen ist. Freilich ist noch viel Treffliches vorhanden, was im folgenden keinen Platz gefunden hat; aber, wollte man z. B. aus der schier unübersehbaren Klavier-Litteratur alles Gute, Nützliche und Schöne verzeichnen, so würde der Ratsuchende wiederum vor der Qual der Wahl stehen. Ueberdies giebt es eine große Anzahl solcher „Führer", die eine Unmenge von Stoff nennen und zugleich kurze Bemerkungen über die wichtigsten Werke behufs näherer Orientierung enthalten. Als die zuverlässigsten dieser Art mögen wohl folgende gelten: „Wegweiser durch die Klavierlitteratur von J. Karl Eschmann, umgearbeitet von Adolph Ruthardt." (Leipzig, Gebrüder Hug & Co.) und „Guide du jeune Pianiste par C. Eschmann-Dumur" (Leipzig, Ernst Eulenburg). Noch muß erwähnt werden, daß eine streng progressive Ordnung nicht herzustellen ist, da in ein und demselben Hefte häufig Stücke von sehr verschiedener Schwierigkeit sind, auch macht dem einen die Spannung große Not, während sie dem anderen leicht wird, dem einen wird das Technische leicht, aber er hat wenig Sinn für Rhythmus u. s. w. Der stärkeren oder schwächeren Begabung des Schülers muß der Lehrer Rechnung zu tragen wissen und demgemäß den Unterrichtsstoff wählen. Daß Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Chopin nach zurückgelegtem Anfängertum vorzugsweise kultiviert werden müssen, ist ganz selbstverständlich und sind aus dem Grunde gerade diese Namen am wenigsten genannt worden Man hüte sich aber, ge-

Digitized by Google

rade Mozart und Beethoven zu zeitig spielen zu wollen; werden diese Werke zu früh als Unterrichtsstoff benützt, so kann es leicht geschehen, daß der Schüler die Freude an denselben, als an absoluten Kunstwerken, auf längere Zeit verliert. Die meisten vielbegehrten Werke, seien es nun Unterrichtswerke oder Werke der Klassiker, sind in zahlreichen Ausgaben vorhanden. In neuerer Zeit hat man begonnen, die letzteren Werke im „Urtext" herauszugeben, was, vom historischen Gesichtspunkte aus betrachtet, sehr berechtigt und dankenswert, andererseits aber auch sehr bedenklich ist. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß manche Herausgeber allzu weit gegangen sind und in Betreff hinzugefügter Nuancierungen 2c. so viel gethan haben, daß der Spieler von noch nicht geläutertem Geschmack leicht Manierist werden kann, so ist doch nicht zu vergessen, daß namentlich in den Werken von Bach, Händel und Mozart einerseits so viele Verzierungen, andererseits so wenig Vorschriften über den Vortrag enthalten sind, daß denjenigen Ausgaben, in welchen beiderseits in verständiger und künstlerischer Weise nachgeholfen ist, bei weitem der Vorzug zu geben ist vor jenen „im Urtext". Es sei nur an die Mozartschen Klavierkonzerte erinnert, die im Urtext selbst für bedeutende Spieler oft noch ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Man prüfe also die Namen der Herausgeber und lasse sich nicht allein durch billigen Preis und etwa eleganten Stich zur Wahl dieser oder jener Ausgaben beeinflussen. Was das „wohltemperierte Klavier" von Bach anlangt, so sind die Ausgaben bei Peters (aber nur Franz Kroll) und Breitkopf & Härtel unbedingt zu empfehlen. Vor der Czernyschen Ausgabe ist dringend zu warnen. Die übrigen Klavierwerke Bachs sind auch bei Breitkopf & Härtel in vorzüglichem Stich und sorgfältig revidiert erschienen. Die Griepenkerlsche Ausgabe ist wegen der übertriebenen Nuancierungsvorschriften weniger zu empfehlen. Händels Klavierwerke sind in sorgfältig revidierter Ausgabe bei Schweers & Haacke in Bremen erschienen. Haydns ausgewählte Klavierwerke mögen in der Ausgabe bei C. F. Kahnt gespielt werden. Reinecke genießt ziemlich unbestritten einen guten Ruf als Mozartspieler und so mögen seine Ausgaben der Mozartschen Sonaten und Konzerte empfohlen sein. Beethovens Klavierwerke sind in zahllosen Ausgaben vorhanden. Am meisten wird wohl die Ausgabe bei Cotta in Stuttgart benutzt, welche unbedingt viel Treffliches, jedoch eine Anzahl Bemerkungen enthält, die mit großer Vorsicht benutzt werden müssen, weil sie den noch unselbständigen Spieler fast immer zu Uebertreibungen und demzufolge zur Manieriertheit verführen. Die Breitkopf & Härtelsche Ausgabe der Sonaten, Variationen und Konzerte sei neben der Stuttgarter genannt. Die Ausgaben der Mendelssohnschen Klavierwerke sind ziemlich ausnahmslos gut zu heißen. Dagegen ist unter den zahlreichen Ausgaben der Schumannschen Klavierkompositionen ausschließlich die Ausgabe seiner genialen Gattin Clara Schumann (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), zu empfehlen. Sie ist mit rührender Pietät aufs Sorgfältigste hergestellt, enthält einen vortrefflichen Fingersatz und unterscheidet sich von allen übrigen Ausgaben dadurch, daß die eigentümliche Notierungsweise Schumanns (welcher aus Bequemlichkeit sehr häufig beide Hände auf ein System schrieb, so daß man kaum zu erkennen vermag, was die rechte, und was die linke Hand spielen soll), daß diese undeutliche Schreibweise beseitigt ist. Auch Chopin ist in zahllosen Ausgaben erschienen, seitdem seine Werke Allgemeingut geworden sind. Eine ganz vortreffliche Ausgabe ist die von Kistner in Leipzig veranstaltete Ausgabe von Karl Mikuli, einem Schüler Chopins. Auch die Vorrede ist sehr beherzigenswert. In der Peters-Ausgabe stört die allzu komplizierte Applikatur, in der Bote und Bockschen wiederum die allzu individuelle Anweisung zur Ausführung dieser oder jener Stelle seitens des Herausgebers. Sehr empfehlenswert ist auch die bei Breitkopf & Härtel erschienene Ausgabe.

Es ist selbstverständlich, daß bei gründlichem Studium neben der Schule, den Etuden und Vortragsstücken auch bloße Finger- und Anschlagsübungen gemacht werden müssen. Derartiger Hefte, welche Fünffingerübungen, Tonleitern, Akkordübungen, Doppelgriffe u. s. w. enthalten, giebt es eine große Menge. Es mögen hier nur die folgenden (von denen die erstgenannte die wohlfeilste Sammlung sein mag) erwähnt werden:

Herz, Collection des gammes 2c.

Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Klavierspiel (Breitkopf & Härtel).

Plaidy, Technische Studien (Breitkopf & Härtel).

Mussa, V. E., Praktische Tonleiter- und Akkordschule [11 Hefte] (Zumsteeg).

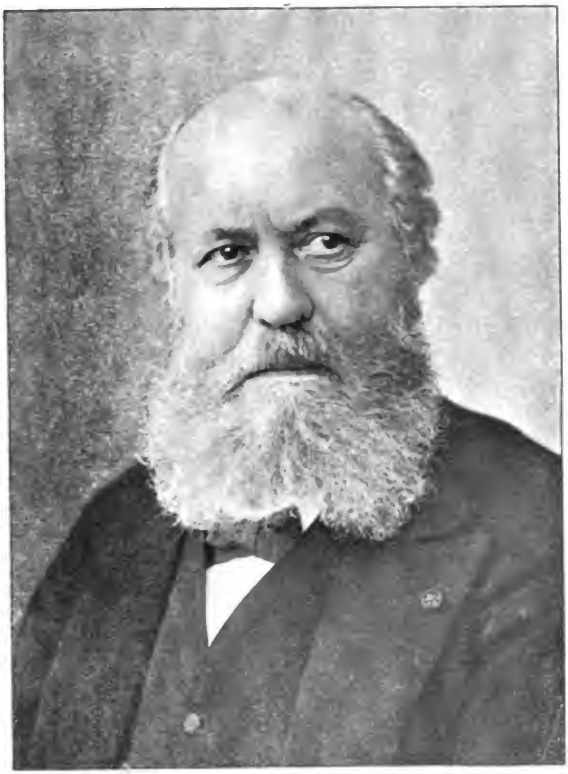
Pischna (Rehberg), Tägliche Studien (Eulenburg).

Rübner, Cornelius, Praktische Fingerübungen (Fritz Schuberth jr.).

Taufig-Ehrlich, Tägliche Studien (Bahn).

Der gewiegte Pädagoge wird meistenteils den Unterricht nicht an der Hand einer einzigen Schule beginnen, sondern sich verschiedenes Material selbständig zusammenstellen, je nach der Begabung des Schülers. Es giebt aber genug der Fälle, wo Lehrer und Schüler durch die Verhältnisse auf eine Schule angewiesen sind, daher seien hier einige genannt. In Betreff des pädagogischen Wertes stehen sie einander insgesamt ziemlich nahe.

Digitized by Google



Ch. Gounod.

Charles François Gounod,

geb. 17. Juni 1818 in Paris,
gest. 18. Oktober 1893 daselbst.

Digitized by Google

Georges Bizet,

geb. 25. Okt. 1838 in Paris,
gest. 3. Juni 1875 in Bougival bei Paris.

Digitized by Google

633] Schulen.

Wohlfahrt, Kinder-Klavierschule (Breitkopf & Härtel).
Damm, Klavierschule (Steingräber).
Urbach, Klavierschule (Hesse).
Zweigle, Elementarschule des Klavierspielers (Zumsteeg). Diese Schule ist eine der besten, was zugleich dadurch bestätigt wird, daß sie am Konservatorium in Basel eingeführt ist.
Lebert & Stark, Klavierschule (Cotta). Diese Schule ist sehr umfangreich und führt von den ersten Elementen bis zur höchsten Vollendung.

634] Uebungsstücke.

Müller, A. E., Instruktive Uebungsstücke, Heft 1 (Peters).
Diabelli, Melodische Uebungsstücke im Umfange von fünf Tönen, 4händig, Op. 149 (Krause), Breitkopf & Härtel.
Reinecke, Die ersten Vorspielstückchen im Umfange von fünf Tönen, 2 u. 4 händig, Op. 206 (Zimmermann).
Reinecke, Sechs Sonatinen im Umfange von fünf Tönen, 2 u. 4 händig, Op. 127 (Senff).

Für Anfänger sind derartige vierhändige Sachen besonders zu empfehlen, weil der Lehrer dabei Gelegenheit findet, das rhythmische Gefühl des Schülers zu wecken und zu festigen.

635] Etüden 1. Stufe.

Gurlitt, Op. 82, Die ersten Schritte der jungen Klavierspieler (Cranz).
Czerny, Op. 599, Erster Wiener Lehrmeister (Peters).
Ceerny, Op. 139, Hundert Uebungsstücke Heft 1 (Peters).
Loeschhorn, Op. 84, Heft 1, 60 Uebungsstücke zum Gebrauch für Anfänger.
Bertini, H., 25 Etudes élémentaires.
Loeschhorn, A., Op. 65, Heft 1 (Weiß).
Burgmüller, F., Op. 100, 25 Etudes mélodiques (Schott).

636] Etüden 2. Stufe.

Krause (Anton), Uebungsstücke für Anfänger, Op. 4 (Breitkopf & Härtel).
Gurlitt, Geläufigkeits-Etüden, Op. 186 (Litolff).
Czerny, Hundert Uebungsstücke, Op. 139, Heft 2 (Peters).
Reinecke, Op. 54, Vierhändige Klavierstücke im Umfange von 5 Tönen (Senff).
Krause, Anton, Op. 31, 12 Studien für junge Klavierspieler (Breitkopf & Härtel).
Loeschhorn, Op. 65, Heft 2 (Weiß).

637] Etüden 3. Stufe.

Bertini, Op. 100, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).
Bach, Kleine Präludien [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 162, Zwölf kleine und leichte Etüden (Breitkopf & Härtel).
Czerny, Op. 636, Die Vorschule der Fingerfertigkeit (Litolff).
Händel, 12 leichte Stücke [Bülow] (Schlesinger).
Lemoine, Op. 37, Etudes enfantines (Breitkopf & Härtel).
Loeschhorn, Op. 65, Heft 3 (Weiß).

638] Etüden 4. Stufe.

Czerny, Op. 299, Die Schule der Geläufigkeit, Heft 1 u. 2 (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 187, 24 kleinere Studien (R. Forberg).
Heller, St., Op. 47, 25 Etüden (Schlesinger).
Bertini, Op. 29, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).
Bertini, Op. 32, 24 Etüden (Breitkopf & Härtel).
Bach, Zweistimmige Inventionen [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Köhler, L., Op. 281, Leichte Vortragsstudien für kleine Hände, 5 Hefte (André).
Krause, A., Op. 2, Etüden zur Ausbildung des Trillers (Breitkopf & Härtel).
Reckendorf, A., Op. 10, 24 Etüden (Fritzsch).

639] Etüden 5. Stufe.

Gurlitt, Op. 53, 20 Geläufigkeitsetüden.
Clementi, Préludes et Exercices [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Bach, J. S., Dreistimmige Inventionen [Reinecke] (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 16, 24 Etüden (Schlesinger).

640] Etüden bis zur höchsten Stufe führend.

Cramer (J. B.), 84 Etüden [Coccins], (Breitkopf & Härtel).
Cramer (J. B.), 84 Etüden [Bülow] (Aibl).
Moscheles, Op. 70, 24 Etüden (Kistner).
Clementi, Gradus ad parnassum [Tausig] (Bahn).
Reinecke, Op. 121, 24 Etüden (Kistner).
Reinecke, Op. 123, Nr. 2, Etüde in Es-moll (Hainauer).
Czerny, Die Kunst der Fingerfertigkeit [Krause] (Breitkopf & Härtel).
Czerny, Die Schule des Virtuosen (Peters).
Moscheles, Op. 95, Charakteristische Studien (Kistner).
Chopin, Op. 10, Zwölf Etüden (Mikuli, Kistner), (Reinecke, Breitkopf & Härtel).
Chopin, Op. 25, Zwölf Etüden (Mikuli, Kistner), (Reinecke, Breitkopf & Härtel.
Henselt, Op. 2, Zwölf Etüden (Hofmeister).
Henselt, Op. 5, Zwölf Etüden, (Breitkopf & Härtel).
Keßler, J. C., Op. 20, 24 Etüden (Doblinger).
Kullak, Op. 48, Oktavenschule (Schlesinger).
Thalberg, Op. 26, Zwölf Etüden [Epstein] (Breitkopf & Härtel).

Digitized by Google

Rubinstein, Op. 23, 6 Etüden (Peters).
Rubinstein, Etüde (auf falsche Noten) (Senff).
Liszt, Etudes d'Exécution transcendante. Seule Edition authentique, revue par l'auteur (Breitkopf & Härtel).
Liszt, Grandes Etudes de Paganini, transcrites pour Piano (Breitkopf & Härtel).
Schumann, R., Op. 10, Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, R., Op. 3, Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, R., Op. 7, Toccata [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Brahms, Op. 35, Studien-Variationen über ein Thema von Paganini, 2 Hefte (Simrock).
Brahms, Etüden nach Chopin, Weber, Bach (Senff).

641] Vortragsstücke (Stufe 1).

Clementi, Op. 36, Sechs Sonatinen (Breitkopf & Härtel, Litolff).
Kuhlau, Op. 20, Drei Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Kuhlau, Op. 55, Sechs Sonatinen [Nr. 1—3] (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 107, Heft 1, Ein neues Notenbuch für kleine Leute (Kistner).
Reinecke, Op. 127 a., Sechs Sonatinen bei stillstehender Hand, im Umfange von fünf Tönen (Senff).
Scharnke, L., Jugendträumereien (Gustav Haushahn, Leipzig).
Haydn, Sonate 1 in G-dur 2/4 [Reinecke] (C. F. Kahnt).
Hummel, J. N., Op. 42, Sechs leichte Stücke (Breitkopf & Härtel).
Unsere Lieblinge, Heft 1 und 2 (Breitkopf & Härtel).

642] Vortragsstücke (Stufe 2).

Beethoven, Op. 6, Sonate zu vier Händen.
Schumann, R., Op. 68, Jugendalbum (Nr. 1—10), [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 22, Vier Rondinos.
Haydn, J., Sonate 1 in G-dur 2/4 [Reinecke] (C. F. Kahnt).
Mozart, Sonate in C-dur 2/4 (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 136, Nr. 1, Miniatur-Sonate (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 173, Nr. 1, Kleine Suite (Breitkopf & Härtel).
Hiller, F., Op. 196, Leichte Sonatine.
Kuhlau, Rondos, Nr. 1—4 (Peters).
Unsere Lieblinge, Heft 3 (Breitkopf & Härtel).

643] Vortragsstücke (Stufe 3).

Beethoven, Op. 46, Zwei Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Jadassohn, Op. 17, Acht leichte Kinderstücke (Kahnt).
Kullak, Th., Op. 62, Kinderleben (Bahn-Berlin).
Volkmann, R., Die Tageszeiten, 4 händig (Kistner).
Mendelssohn, Op. 72, Sechs Kinderstücke (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 173, Sechs Suiten Nr. 2 bis 6 (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 183, Fünf Serenaden für die Jugend (Peters).
Field, Polonaise in Es-dur [Reinecke] (Gebr. Reinecke).
Krause, A., Op. 12, Nr. 1, Sonate in D-dur (Breitkopf & Härtel).
Hummel, J. N., Op. 52, Rondo in C-dur (Breitkopf & Härtel).
Unsere Lieblinge, Heft 4 (Breitkopf & Härtel).
Mozart, Rondo in D-dur 4/4 (Köchel Verz. Nr. 485). (Breitkopf & Härtel).
Beethoven, Variationen über „Nel cor più non mi sento" (Breitkopf & Härtel).

644] Vortragsstücke (Stufe 4).

Beethoven, Op. 51, 2 Rondos in C-dur u. G-dur.
Beethoven, Variationen über „Une fièvre brulante" (Breitkopf & Härtel).
Beethoven, Variationen über „Quanto è bello l'amor contadino" (Breitkopf & Härtel).
Krause, A., Op. 19, 2 instruktive Sonaten (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 47, 3 Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 98, 3 Sonatinen (Breitkopf & Härtel).
Reinecke, Op. 147, Märchengestalten (Siegel-Linnemann).
Schumann, Op. 68, Jugendalbum [von Nr. 11—43] (Breitkopf & Härtel).
Heller, Op. 15, Rondino brillant sur „les Treizes" (Breitkopf & Härtel).
Händel, „The harmonious Blacksmith", Variationen in E-dur (Schwaners und Haacke, Bremen).
Bach, J. S., Die französischen Suiten (Breitkopf & Härtel).
Kirchner, Op. 7, Albumblätter (Rieter-Biedermann).
Mozarts Sonaten in A-dur 6/8, F-dur 3/4 (Breitkopf & Härtel).
Bennett, W. St., Op. 28, Nr. 1, Introduktion und Pastorale (Kistner).

645] Vortragsstücke (Stufe 5).

Beethoven, Sonaten, Op. 14, 2, 10, 7, 26 (Breitkopf & Härtel).
Haydn, Variationen in F-moll (Kahnt).
Mozart, Zwei Phantasien in C-moll (Breitkopf & Härtel).
Bach, Sechs Partiten (Breitkopf & Härtel).
Mendelssohn Bartholdy, Op. 14, Rondo capriccioso.

Digitized by Google

Mendelssohn Bartholdy, Lieder ohne Worte. (Dieselben sind von sehr verschiedener Schwierigkeit).
Schubert, Franz, Op. 94, Moments musicals (Breitkopf & Härtel).
Schubert, Franz, Op. 142, Vier Impromptus (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 15, Kinderscenen [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 18, Arabeske [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 19, Blumenstück [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Schumann, Robert, Op. 28, Nr. 2, Romanze in Fis-dur [Clara Schumann] (Breitkopf & Härtel).
Chopin, Op. 7, Fünf Mazurkas.
Chopin, Op. 12, Brillante Variationen über „Je vends des scapulaires".
Chopin, Op. 9, Drei Notturnos.
Chopin, Op. 19, Bolèro.
Chopin, Op. 26, Zwei Polonaisen.
Heller, St., Op. 78, Spaziergänge eines Einsamen (Kistner).
Heller, St., Op. 81, Wanderstunden (André).
Heller, St., Op. 87, Fantasie über eine Romanze von Halévy (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 86, Im Walde (Breitkopf & Härtel).
Heller, St., Op. 88, Zwei Tarantellen (Breitkopf & Härtel).
Scarlatti-Longo, 24 Stücke (Rather).
Beethoven-Reinecke, Ecossaisen (Gebr. Reinecke).
Schubert-Liszt, Transskriptionen „Lob der Thränen", „Ständchen" (D-moll).
Schubert-Liszt, Soirées de Vienne.
Liszt, Consolations (Breitkopf & Härtel).
Moszkowski, Op. 17, Nr. 2, Menuett in G-dur (Hainauer).
Hiller, Op. 55, Trois marches (Schlesinger).
Reinecke, Op. 69, Notturno (Hainauer).
Reinecke, Op. 86, Bilder aus dem Süden (André).
Reinecke, Op. 128, Nr. 1 Notturno, Nr. 3 Gavotte (Kistner).
Scharwenka, X., Op. 3, Fünf polnische Nationaltänze (Breitkopf & Härtel).
Scharwenka, X., Op. 8, Tarantella As-dur (Gebr. Reinecke).
Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanze.
Weber, C. M. v., Momento capriccioso.
Jadassohn, Op. 35, Serenade [8 Canons] (Breitkopf & Härtel).

646] **Schwere Stücke (bis zur höchsten Vollendung führend).**

Bach, J. S., Das wohltemperierte Klavier. Die englischen Suiten u. s. w.
Beethovens Sonaten von Op. 27—111.
Schubert, Op. 15, Wanderer-Phantasie.
Schubert, Op. 78, Sonate (Phantasie) in G dur.
Schumann, R., Op. 9 Karneval, Op. 12 Phantasiestücke, Op. 13 Symphonische Etüden, Op. 16, Kreisleriana, Op. 17 Phantasie, Op. 21 Novelletten, Op. 22 Sonate in G-moll, Op. 26, Faschingsschwank in Wien.
Mendelssohn, Op. 5, Capriccio in Fis-moll, Op. 7, Nr. 7 Charakterstück, Op. 16 Drei Phantasien, Op. 35 Sechs Präludien und Fugen, Op. 54, Variations sérieuses.
Chopin. Scherzi, Walzer, Notturnos Mazurken, Polonaisen 2c.
Liszt. Schubert-Transskriptionen. Transskriptionen aus Wagners Opern. Konzert-Paraphrase über Mendelssohns Hochzeitsmarsch. Illustrations du Prophète etc.
Liszt, Paraphrasen über Rigoletto, Ernani, Trovatore (Peters).
Liszt, Don Juan-Phantasie, Rhapsodies hongroises 2c.
Thalberg, Andante und Etüde in A-moll. Phantasien über Don Juan 2c.
Reinecke, Op. 52, Variationen über ein Thema von Bach (Siegel-Linnemann), Ballade I (Senff), Ballade II (Gebr. Reinecke), Variationen über ein Thema von Händel (Senff), Op. 113, Toccato, Walzer, Gondoliera (Ries & Erler), Op. 179 Eine Klaviersonate für die linke Hand (Peters), Op. 235, Studien und Metamorphosen über Themen von Haydn, Mozart und Beethoven (Zimmermann).
Brahms, Op. 1, Sonate in C-dur Op. 2, Sonate in Fis-moll, Op. 4, Scherzo in Es-moll, Op. 5, Sonate in F-moll, Op. 10, Balladen, Op. 25, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel, Op. 76, Klavierstücke, 2 Hefte, Op. 72, Zwei Rhapsodien, Op. 9, Variationen über ein Thema von Schumann, Intermezzi 2c.

647] **Konzerte.**

*Dussek, Konzert in G-moll; *Field, Konzert in As-dur; *Hummel, Konzerte in As-dur, A-moll und H-moll; Moscheles, Konzert in G-moll; *Weber, Konzert in C-dur; *Beethoven, Konzerte in B-dur, C-dur und C-moll; *Mendelssohn, Konzerte in G-moll und D-moll; *Weber, Konzert in Es-dur; Grieg, Konzert in A-moll; *Chopin, Konzerte in E-moll und F moll; *Beethoven, sämtliche Konzerte; Reinecke, Konzerte in *Fis-moll, E-moll und C-dur; *Schumann, Konzert in A-moll; *Henselt, Konzert in F-moll; Scharwenka, X., Konzerte in B-moll und *C-moll; Tschaikowsky, Konzert in B-moll; Liszt, Konzerte in Es-dur und A-dur; Rubinstein, Konzert in D-moll.

Die mit einem * bezeichneten Konzerte sind unter dem Titel „Klavierkonzerte alter und neuer Zeit" in einheitlicher, sorgfältig bezeichneter Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. In demselben Verlage sind auch die sämtlichen Klavierkonzerte von Mozart, herausgegeben von Karl

Digitized by Google

Reinecke, erschienen. Die bedeutendsten unter diesen sind die folgenden: Nr. 15 in B-dur, Nr. 20 in D-moll, Nr. 21 in C-dur, Nr. 22 in Es-dur, Nr. 23 in A-dur, Nr. 24 in C-moll, Nr. 25 in C-dur und Nr. 26 in D-dur (das sogenannte Krönungskonzert). Man bedarf bekanntlich zu den Konzerten von Mozart und Beethoven der Kadenzen; zu dem D-moll-Konzerte des ersteren hat kein geringerer als Beethoven deren geschrieben, zu einigen der bekanntesten schrieb auch Hummel welche, während Reinecke zu sämtlichen Konzerten die nötigen Kadenzen komponierte. Man spiele jedoch die Mozartschen Konzerte nicht, ohne sich vorher mit der Broschüre: „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte von Karl Reinecke" (Leipzig, Gebr. Reinecke) bekannt gemacht zu haben. Zu sämtlichen Beethovenschen Konzerten hat der Meister selbst Kadenzen geschrieben; außerdem existieren noch zahlreiche, von Bülow, Rubinstein, Reinecke, Clara Schumann, Winding u. a.

648] Konzertstücke kleineren Umfanges.

Capriccio brillant Op. 22, Rondo brillant Op. 29, Serenade und Allegro giojoso Op. 43 von Mendelssohn-Bartholdy. Andante spianato und Polonaise Op. 22 von Chopin. Introduktion und Allegro appassionato Op. 92 von R. Schumann. Konzertstück Op. 33 von Reinecke. Konzertstück Op. 79 von Weber. Konzertstück Op. 42 von Volkmann.

649] Vierhändige Klaviermusik.

Sonaten in C-dur und F-dur, Phantasie in F-moll, Variationen in G-dur von Mozart. Sonate in As-dur von Hummel. Sonate in Es-dur von Moscheles. Sonate in F-moll von Onslow. Allegro brillant Op. 92 von Mendelssohn-Bartholdy. Bilder aus Osten Op. 66, Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder Op. 85, Ballscenen Op. 109, Kinderball Op. 130 von R. Schumann. Lieder der Großmutter und „Musikalisches Bilderbuch" von Volkmann. Ungarische Tänze, bearbeitet von Brahms. Walzer Op. 39, Variationen über ein Thema von Schumann von Brahms. Suite Op. 23 von Bargiel. Trastullo Op. 81 von Gouvy. Operette ohne Text von Ferd. Hiller. Suiten von Nicolai von Wilm. Musikalischer Kindergarten Op. 206, Zwölf Studien Op. 130, Sonate Op. 35, Ein Märchen ohne Worte Op. 165 von Reinecke. Bal masqué von Rubinstein. — Franz Schubert hat mehr Originalwerke zu vier Händen geschrieben, als irgend ein anderer großer Tonmeister. Sie sind fast alle von großem Werte, ganz hervorragend ist die Phantasie in F-moll, Op. 103.

650] Für zwei Pianoforte zu 4 Händen.

Sonate D-dur, Sonate F-dur von Mozart, letztere nach der 4 händigen Sonate für ein Klavier bearbeitet von Reinecke. Hommage à Händel von Moscheles. Rondo in C-dur von Chopin. Phantasie Op. 11 von Bruch. Duo, Op. 15 von Rheinberger. Andante und Variationen Op. 46 von Schumann. Lilli Bulléro Op. 62 von Gouvy. Andante und Variationen Op. 6, Variationen über eine Sarabande von Bach Op. 24, Impromptu über ein Motiv aus Schumanns Manfred Op. 66, La belle Grisélidis, Op. 94, Improvisata über eine Gavotte von Gluck Op. 125, Bilder aus Süden Op. 86, Vier Stücke (Etüde, Menuett, Scherzo in Canone, Allegretto giojoso) Op. 241, Sonate F-dur Op. 240 von Reinecke. Sonate in einem Satze Op. 31 von Hans Huber. Variationen über ein Thema von Beethoven von Saint-Saëns. Chaconne Op. 82 von Jadassohn.

651] Für Klavier und Violine.

a) Instruktives Sechs Sonatinen Op 30 von Pleyel. Drei leichte melodische Stücke Op 29, Drei Sonatinen Op. 49, Drei Sonatinen Op 57 von R. Hofmann. „Aus der Jugendzeit", 12 Stücke Op. 26 von Sitt. Zehn leichte Stückchen Op 122 a, Zehn leichte Stückchen, Op. 174 a, Sechs leichtere Duos Op. 212, Drei Sonatinen Op. 108 von C. Reinecke. Drei Sonaten Op. 137 von Schubert. Sonatine Op. 6. Drei Sonaten Op. 23 von Hauptmann.

b) Schwierigeres. Sonaten von Mozart und Beethoven. Sechs Sonaten von J. S. Bach. Sonaten Op. 105 und Op. 121 von Schumann. Sonaten Op. 8 und Op. 13 von Grieg. Sonaten Op. 6 und Op. 21 von Gade. Pensées fugitives von St. Heller und Ernst. Sonaten Op. 13 und 19 von Rubinstein. Sonate Op. 116 und Phantasie Op. 160 von C. Reinecke. Zwei Sonaten Op. 78 u. 108 von Brahms.

652] Für Klavier und Violoncell.

Sonaten Op. 5, 69 und 102 von Beethoven. Sonate Op. 65 und Polonaise Op. 3 von Chopin. Sonaten Op. 45 und 58 und Variationen Op. 17 von Mendelssohn-Bartholdy. Sonaten Op. 18 und 39 von Rubinstein. Fünf Stücke im Volkston Op. 126 von Schumann. Sonaten Op. 42, 89 und 238 („den Manen Brahms'") von Reinecke. Sonate Op. 3 von Julius Röntgen. Sonate Op. 32 von Saint-Saëns. Sonate Op. 23 von Julius Klengel. Sonate Op. 52 von H. von Herzogenberg. Sonate Op. 36 von Grieg. Sonaten Op. 38 und 99 von Brahms.

653] Für Klavier und Bratsche.

Sonate Op. 49 von Rubinstein. Hebräische Melodien Op. 9 von Joachim

Digitized by Google

Märchenbilder Op. 113 von Schumann. Albumblätter Op. 39 von Sitt. Phantasiestücke Op. 43 von Reinecke.

654] Trios für Klavier, Violine und Violoncell.

Trios von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms. Leichtere Trios sind: Leichte Trios Op. 12 von Thieriot. Zwei Serenaden Op. 126 und drei leichtere Trios Op. 159 von Reinecke. Leichte Trios Op. 53, 54, 55, 56, 67 und 68 von R. Hofmann. Schwerere Trios neuerer Meister sind: Trios Op. 6 und 20 von Bargiel. Trio Op. 8 von Chopin. Novelletten Op. 29, Trio Op. 42 von Gade. Zwei Trios Op. 15, Trio Op. 52 von Rubinstein. Trio Op. 5 von Volkmann. Trios Op. 38 und 230 von Reinecke. Trios Op. 59 und 83 von Jadassohn. Trio Op. 25 von Julius Klengel. Trio Op. 17 von Clara Schumann.

655] Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell.

Quartette in G-moll und Es-dur von Mozart. Quartett Op. 16 von Beethoven. Quartett Op. 3 von Mendelssohn-Bartholdy. Quartett Op. 47 von Schumann. Quartett in A-dur Op. 26, G-moll Op. 25 und C-moll Op. 60 von Brahms. Quartett Op. 6 von Gernsheim. Quartett Op. 77 von Jadassohn. Quartett Op. 38 von Rheinberger. Quartett Op. 34 von Reinecke. Quartett Op. 41 von Scholz. Quartett Op. 75 von Herzogenberg.

656] Quintette für Klavier und Streichinstrumente.

Quintett Op. 114 (mit Kontrabaß) von Schubert. Quintett Op. 44 von Schumann. Quintette Op. 70 und 76 von Jadassohn. Quintett Op. 114 von Rheinberger. Quintett Op. 88 von Reinecke.

Gesang.

Instruktives: Vokalisen von Panofka, Alary, Panseron, Bordogni, Concone und Arlberg. Für die Jugend: Jugendlieder von Mewes. Kinderlieder von Taubert, Reinecke, Schumann und Julius Hey.

657] Arien und Lieder.

Es giebt so viele vortrefflich zusammengestellte Arienalbums (Peters, Breitkopf & Härtel ꝛc.) zu sehr geringen Preisen, daß eine Anführung derselben an diesem Platze durchaus überflüssig ist. Man wird mit den leichteren von Gluck, Mozart, Weber, Haydn und Händel beginnen. Unendlich reich ist die Litteratur an deutschen Liedern und würde es Bögen füllen, wenn man auch nur die allerschönsten nennen wollte. Wenn man Schubert und Schumann als die hervorragendsten Meister des deutschen Liedes bezeichnet, so wird man kaum auf irgend welchen Widerspruch stoßen; dagegen wird unter den anderen großen Meistern der eine die Lieder von Robert Franz, der andere die von Brahms vorziehen; aber auch Mozart, Beethoven, Mendelssohn, haben Lieder ersten Ranges geschaffen. Unter den neueren Liederkomponisten sind als Vertreter der leichteren Gattung, gleichsam als Nachfolger von Abt und Kücken ꝛc., namhaft zu machen: Erik Meyer-Helmund und Eugen Hildach, welche mit einzelnen ihrer Lieder eine ungeheure Verbreitung gefunden haben. Eine idealere Richtung verfolgten Albert Becker, Chopin (welcher sich vorzugsweise darauf beschränkte, polnische Volksweisen zu bearbeiten), Max Bruch, A. von Fielitz, Henschel, Heinrich Hofmann, Franz von Holstein (Klein' Anna Kathrin), Ferdinand Hiller, der Schwede A. F. Lindblad, Adolph Jensen (Am Manzanares, Murmelndes Lüftchen u. s. w.). Kirchner („Sie sagen es wäre die Liebe", „Ich muß hinaus, ich muß zu Dir", „Ich möchte wohl der Frühling sein"), Arno Kiessel, Riedel (Trompeterlieder), Reinecke (Abendreihn, Barbarazweige, Mailied, „O süße Mutter"), Hans Sommer, Umlauft, Wallnöfer, Richard Strauß (Ständchen) u. a. In der neueren Zeit wird von gewisser Seite starke Propaganda für Hugo Wolf gemacht. Ob es aber gelingen wird, seinen Vokalkompositionen (denn „Lieder" kann man dieselben nicht wohl nennen) dauernden Erfolg zu verschaffen, bleibt einstweilen noch eine offene Frage. Dem Komponisten ist mehr Bizarrerie und Originalitätssucht eigen, als blühende Melodik und spontane Erfindungskraft. — Daß die Ballade ihren unübertroffenen Vertreter in Carl Löwe besitzt, ist eine allgemein anerkannte Thatsache.

658] Duette

Ein Hinweis auf die schönsten zweistimmigen Lieder dürfte, da dieser Litteraturzweig ein verhältnismäßig beschränkter ist, nicht überflüssig sein:

a) für zwei weibliche Stimmen.

Mendelssohn: Sechs zweistimmige Lieder Op. 63. Drei zweistimmige Lieder Op. 77. Schumann. Ländliches Lied Op. 29, Nr. 1. Drei Lieder Op. 43. Aus dem spanischen Liederspiel Op. 74, Nr. 1, 3 und 8. Liederalbum für die Jugend Op. 79, Dritte Abteilung. Mädchenlieder Op. 103. Rubinstein Op. 48 und 67. Jadassohn: Neun Lieder (Canons) Op. 89. Neun volkstümliche Lieder Op. 72. Paul Klengel: Sechs zweistimmige Lieder Op. 8. Reinecke: Vier Lieder Op. 12.

Digitized by Google

Sechs Lieder Op. 32. Vier Lieder Op. 64. Sechs Lieder Op. 109. Zwölf Canons Op. 168. Zwölf Lieder im Volkston Op. 189. Zwölf Duette Op. 217 (London bei Augener). Sechs Mädchenlieder Op. 232. Gade: Neun Lieder im Volkston Op. 9. Max Bruch: Drei Duette Op. 4. Brahms: Drei Duette Op. 20. Vier Duette Op. 61. Fünf Duette Op. 66. Hiller: Volkstümliche Lieder Op. 39. Thieriot: Drei Duette Op. 83.

b) für weibliche und männliche Stimmen.

Zunächst findet man in den Opern, namentlich den älteren, eine ziemlich große Auswahl (Mozart, Spohr, Weber 2c.). Dann sind sehr zu beachten: Brahms: Vier Duette für Alt und Bariton Op. 28. Schumann: Balladen und Romanzen Op. 75, Nr. 1 für Alt und Tenor, Nr. 3 für Sopran und Tenor. Vier Duette für Sopran und Tenor Op. 34. Vier Duette für Sopran und Tenor Op. 78. Berger: Duetten für Sopran und Bariton Op. 38. Grammann: Duetten für Sopran und Bariton Op. 52. Hildach: Drei Duette für Sopran und Bariton. Krug: Duette für Sopran, oder Alt und Bariton. Herzogenberg: Neun Duette für Sopran und Tenor. Reinecke: Drei Duette für Sopran und Bariton Op. 44. Drei Duette für Sopran und Bariton Op. 143.

659] **Lieder und Gesänge für drei weibliche Stimmen** (auch vom Chor zu singen).

a) a cappella.

Hauptmann: Sechs geistliche Lieder für zwei Soprane und Alt. Reinecke: Vier Lieder Op. 71. Drei Lieder Op. 214. Ave Maria Op. 211, Nr. 3. Mendelssohn: „Hebe deine Augen auf" aus Elias.

b) mit Pianofortebegleitung.

Hiller: Terzetten Op. 94, 123, 142 und 199. Reinecke: Zehn Canons Op. 100, Zehn Canons Op. 156, Fünf Gesänge Op. 233. Scholz: Op. 63. E. F. Richter. Op. 85. Rubinstein: Op. 63. Jadassohn: Op. 18. Kahn: Op. 17. Rheinberger: Op. 64.

660] **Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier und Violine.**

Hauptmann, M., Op. 33. Drei Lieder: Meerfahrt, Nachtgesang, Der Fischer. Kalliwoda, W., Op. 98, Drei Lieder. Reinecke, Op. 26, Zwei Lieder: Waldesgruß, Frühlingsblumen. Op. 195 Drei Liebeslieder. Op. 222 Zwei Lieder: Am Strande, Libellentanz. Op. 188 Acht Kinderlieder.

Violine.

661] **Schulen.**

Alard, D., Violinschule (Schott-Mainz).
Beriot, Ch. de, Op. 102, Violinschule in 3 Teilen (Schott-Mainz).
Campagnoli, B., Op. 21, Nouv. Méthode de la Mécanique progr. de jeu de Violon (Breitkopf & Härtel).
Casorti, Op. 50, Bogentechnik (Peters).
David, Ferd., Violinschule in 2 Teilen (Breitkopf & Härtel).
Grünwald, A., Op. 6, Finger- und Strichübungen (Trautwein-Berlin).
Hering, Carl, Op. 13, Elementar-Violinschule (Breitkopf & Härtel).
Hermann, Fried., Violinschule, 2 Bände (Peters).
Hofmann, Rich., Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels in 2 Teilen (Kistner).
Hofmann, Rich., Op. 93—95, Große, ausführliche Technik des Violinspiels in progressiver, systematischer Ordnung vom Anfang bis zur höchsten Ausbildung (Zimmermann).
Hohmann, Chr. H., Praktische Violinschule in verschiedenen Ausgaben (Peters, Bosworth, Steingräber, Tonger).
Meerts, L. J., Die Technik des Violinspiels. Neue Ausgabe von H. Sitt in 4 Abteilungen (Schott-Mainz).
Ries, H., Violinschule in 2 Teilen (F. Hofmeister).
Schön, Moritz, Praktischer Lehrgang für den Violinunterricht (Leuckart).
Schradieck, H., Die Schule der Violintechnik in 3 Abteilungen (Cranz-Hamburg).
Schradieck, H., Tonleiterstudien für Violine (Kistner).
Singer, Edmund, Violinschule (Cotta-Stuttgart).
Sitt, H., Tonleiterstudien für Violine (Kistner).
Sitt, H., Op. 41, Tonleiterstudien in Doppelgriffen [Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen] (Eulenburg).
Spohr, L., Violinschule [Neue Ausgabe] (Peters).

662] **Etüden 1. Stufe.**

Dancla, Ch., Op. 68, Etüden (Peters).
David, Ferd., Op. 44, Zur Violinschule. 24 Etüden für Anfänger in der 1. Lage (Breitkopf).
Dont, S., Op. 38a., Zwanzig fortschreitende Uebungen für die Violine (Leuckart).
Dont, S., Op. 38b., Zehn Uebungen im Wechsel der unteren Lagen (Leuckart).
Hermann, Friedr., Op. 20, 100 Etüden für Anfänger, 2 Bände (Peters).
Hofmann, Rich., Op. 25, Die ersten Etüden (Kistner).
Kayser, H. E., Op. 20, 36 Etüden (Cranz-Hamburg).
Kroß, E., Etüdenalbum. Melodische und progressive Violinstudien von berühmten Meistern, 2 Hefte (Schott-Mainz).
Mazas, Op. 36, I. Band, Etudes spéciales (Peters, Littolf).

Digitized by Google

Sitt, H., Op. 32, 100 Etüden, als Unterrichtsmaterial zu jeder Violinschule zu gebrauchen, 5 Hefte (Eulenburg).
Sitt, H., Op. 51, 20 Etüden zur Ausbildung der linken Hand (Eulenburg).

663] **Etüden 2. Stufe.**

David, Ferd., Op. 39, Dur und Moll, 25 Etüden, Kapricen und Charakterstücke in allen Tonarten (Breitkopf).
Dont, J., Op. 37, 24 Vorübungen zu R. Kreutzers und Rodes Etüden (Leuckart).
Fiorillo, F., 36 Studien oder Kapricen (Peters, Littolf).
Kreutzer, R., 40 Etüden. [Verschiedene Ausgaben] (David, Hermann, Singer, Kroß, Dont).
Mazas, F., Op. 36, II. Band, Etudes brillantes (Peters, Littolf).
Michelsohn, H., Op. 9, 77 technisch-melodische Vorbereitungsstudien, 4 Hefte (Alf. Rühle-Leipzig).
Rode, P., 24 Kapricen [David] (Peters).
Rode, P., 12 Etüden [Hermann] (Peters).
Sitt, H., Op. 69, 20 Studien für Violine, 2 Hefte (Eulenburg).
Tartini, J., L'art de l'archet. 50 Variationen über eine Gavotte [David] (André-Offenbach).

664] **Etüden 3. Stufe.**

Alard, D., Op. 19, 10 Etudes artistiques (Schott-Mainz).
Alard, D., Op. 41, 24 Etudes-Caprices dans les tons de la gamme, 2 Hefte (Schott-Mainz).
Bach, J. S., 6 Sonaten für Violine allein. (Verschiedene Ausgaben bei Peters, Kistner).
Beriot, Ch. de, Op. 114, 12 Etudes caractéristiques (Schott-Mainz).
Dancla, Op. 73, 20 Etüden (Peters).
David, Op. 9, Six Caprices (Kistner).
Dont, J., Op. 35, Etudes et Caprices (Leuckart).
Gaviniés, Etüden [Hermann, David, Singer] (Peters, Littolf).
Michelsohn, H., Op. 12, 72 große Konzertstudien, 4 Hefte (Alf. Rühle).
Paganini, N., 34 Kapricen [David] (Breitkopf).
Paganini, N., 60 Variationen als Vorbereitung zu den 24 Kapricen (Schott-Mainz).
Petri, H., Künstler-Etüden (Peters).
Sauret, E., Op. 24, 18 grandes Etudes (Kistner).
Schradieck, H., Op. 1, 25 Studien für Violine (Kistner).
Sitt, H., Op. 30, 12 Etüden (Eulenburg).
Vieuxtemps, H., Op. 16, Sechs Konzert-Etüden (Peters).
Wieniawski, H., Op. 30, L'Ecole moderne, Etudes-Caprices (Senff).

665] **Leichte Vortragsstücke und Transskriptionen.**

Accolay, J. B., Konzert [A-moll] (Gebr. Schott-Brüssel).
Alard, D., Op. 49, 16 Morceaux de Salon (André-Offenbach).
Aus alten Zeiten, Sammlung kleiner Stücke alter Meister, bearbeitet von Hugo Wehrle (Breitkopf & Härtel).
Becker, Jean, Kleine melodische Konzertvorträge (Rühle-Leipzig).
Beriot, Ch. de, Op. 101, „Les trois Bouquets" 3 petites fantaisies (Schott-Mainz).
Beriot, Ch. de, 12 Mélodies italiennes (Schott-Mainz).
Bohm, C., Op. 314, Kanzona, Kavatina, Gavotte.
Chopin, F., Nocturnes, arrangiert von Frd. Hermann (Peters).
Dancla, Ch., Trois Romances sans Paroles (Peters-Leipzig).
Dancla, Ch., Op. 126, 6 Petites Fantaisies faciles (Schott-Mainz).
David, Ferd., Bunte Reihe, 24 Stücke für Violine und Pianoforte (Kistner).
David, Ferd., Unsere Lieblinge (Breitkopf & Härtel).
Field J., 10 Nocturnes arrangiert von Frd. Hermann (Peters).
Hauser, M., Lieder ohne Worte (Peters).
Hauser, M., Bibliothèque de Salon pour Amateurs. Airs favoris (Schuberth).
Hofmann, Rich., Blätter und Blüten. Eine Sammlung von 70 beliebten klassischen und modernen Stücken (Bosworth).
Holländer, G., Op. 8, Spinnerlied.
Holländer, G., Op. 34, Prélude, Morceaux de salon (Junne-Leipzig).
Hubay, S., Op. 49, „Mosaique", 10 Stücke für Violine (Bosworth).
Jansa, 2 Fantaisies brillantes et faciles sur Airs russes (Schott-Mainz).
Jocisch, R., Op. 1, 3 kleine, leicht ausführbare Stücke.
Klassische Stücke aus Werken berühmter Meister (Peters), 4 Bände:
Band I. (E. P. 1413a.) Bach, J. S., Loure (G). — Sarabande (D). Beethoven, Cavatine (Es). Field, Nocturne (B). Gluck, Andante (F). Händel, Bourrée (G). — Largo (G). — Sarabande (F). Hummel, Romanze (C). Mozart, Menuett (D). Schubert, Preghiera (A). Tartini, Adagio cantabile (G).
Band II. (E. P. 1413b.) Bach, C. Ph. Em., Andante (Am). Beethoven, Andantino (B). Campagnoli, Romanze (A). Field, Melancolie (Em). Hummel, Arioso (G). Mozart, Allegretto (D). — Larghetto (C). — Rondo (D). Schubert, Ballade (Cm.) — Marche funèbre (Am.). — Rondo (C). Weber, Andante con moto (D).
Band III. (E. P. 1413c.) Beethoven,

Digitized by Google

Adagio cantabile aus dem Trio Op. 1, Nr. 1 (G). — Adagio cantabile aus der Sonate Op. 13 (C). — Adagio cantabile aus dem Septett (B). — Allegretto aus dem Trio Op. 70, Nr. 2 (A). — Andante con moto aus der 1. Sinfonie (F). — Andante (ursprünglich als zweiter Satz der Sonate Op. 53 bestimmt) (F). — Larghetto aus der 2. Sinfonie (A). — Menuett aus der Sonate Op. 29, Nr. 3 (F). — Rondo aus der vierhändigen Sonate Op. 6 (D). — Rondo Op. 51, Nr. 1 (C). — Rondo Op. 51, Nr. 2 (G). — Tema con Variazioni aus dem Septett (B).

Band IV. (E. P. 1413d.) Bach, J. S., Arie aus der D-dur-Suite. — Adagio aus der E-dur-Sonate. Corelli, Adagio und Allegro. Händel, Larghetto aus der D-dur-Sonate. Hasse, Canzona, Ritornerai. Leclair, Sarabande und Tambourin. Lotti, Arie: Pur dicesti. Nardini, Adagio cantabile. Tartini, Grave aus der Sonate Nr. 4.

Kroß, E., Neue klassische Albumblätter (Schott-Mainz).

Lyrische Stücke bearbeitet von Frd. Hermann (Breitkopf & Härtel).

Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte (Peters).

Mendelssohn-Bartholdy, Ausgewählte Lieder, arrang. von Sitt (Peters).

Moderne Meister, Album, herausgegeben von H. Sitt (Fritz Schuberth jun., Leipzig).

Moffat, A., 12 leichte Unterrichtsstücke (in der ersten Lage), 2 Hefte (Schott-Mainz).

Papini, Guido, Six Pièces faciles p. Violon (Leuckart-Leipzig).

Petri, H., Op. 1, 6 kleine Stücke für Violine (Kistner).

Raff, J., Op. 85, Morceaux pour Violon (Kistner).

Reinecke, C., Op. 122a., Zehn kleine Stückchen (Kistner).

Reinecke, C., Op. 174a., Zehn kleine Stückchen (Kistner).

Reinecke-Sitt, Lyrika. Sammlung lyrischer Stücke, klassischer, romantischer und moderner Meister (24 Nummern) (Gebr. Reinecke). Nr. 1, Air von Joh. Chr. Bach; Nr. 2, Ave Maria von Carl Reinecke; Nr. 3, Schlummerlied von R. Schumann; Nr. 4, Cavatine von John Field; Nr. 5, Andante von Louis Spohr; Nr. 6, Cavatine von F. Mendelssohn-Bartholdy; Nr. 7, Adelaide von L. van Beethoven; Nr. 8, Melodie von Anton Rubinstein; Nr. 9, Largo von Georg Fr. Händel; Nr. 10, Adagio cantabile von G. Tartini; Nr. 11, Adagio von Jos. Haydn; Nr. 12, Air von Chr. Gluck; Nr. 13, Adagio von Franz Schubert; Nr. 14, Trauer von Robert Schumann; Nr. 15, Chant sans paroles von P. Tschaikowsky; Nr. 16, Am Meer von Franz Schubert; Nr. 17, Air, Cavotte und Bourrée aus der d-Dur-Suite von Joh. Seb. Bach; Nr. 18, Larghetto aus dem Clar.-Quintett von W. A. Mozart; Nr. 19, Abendlied von R. Schumann; Nr. 20, Blumenstück von R. Schumann; Nr. 21, Nocturne (Es-dur) von Fr. Chopin; Nr. 22, La Mélancolie von Fr. Prume; Nr. 23, Sehnsucht von Peter Tschaikowsky; Nr. 24, Träumerei von R. Schumann.

Schubert, Franz, Ausgewählte Lieder, arrangiert von Sitt (Peters).

Schumann, Rob., Ausgewählte Stücke, arrangiert von Sitt: Von fremden Ländern und Menschen Op. 15, Nr. 1. Warum? Op. 12, Nr. 3. Wiegenliedchen Op. 124, Nr. 6. Arabeske Op. 18. Träumerei Op. 15, Nr. 7. Der Dichter spricht! Op. 15, Nr. 13. Schlummerlied Op. 124, Nr. 16. Abendlied Op. 85, Nr. 12. Am Kamin Op. 15, Nr. 8. Glückes genug Op. 15, Nr. 5. Romanze Op. 28, Nr. 2. Zwischenaktsmusik aus Manfred Op. 115 (Peters).

Schumann, Rob., 12 Stücke aus dem Jugendalbum, arrang. von Sitt (Peters).

Sitt, H., Op. 26, Aus der Jugendzeit, 12 Stücke [in der ersten Lage] (Eulenburg).

Sitt, H., Op. 57, Aus der Jugendzeit. Neue Folge, 12 Stücke [in den ersten drei Lagen] (Eulenburg).

Sitt, H., Op. 66, Nr. 1, Phantasie über böhmische Volkslieder [in den ersten drei Lagen] (Eulenburg).

Sitt, H., Op. 70, Konzertino A-moll [in den ersten 5 Lagen ausführbar] (Bosworth).

Siugclée, J. B., Op. 98, fantaisie élégante (Schott-Mainz).

Stradella, A., Air d'église [bearbeitet von Léonard] (Schott-Mainz).

Tschaikowski, P., Op. 39, Jugendalbum (Schott-Mainz.)

Vieuxtemps, H., Op. 40, Feuilles d'album [Romanze, Regrets, Bohémienne] (Schott-Mainz).

Vieuxtemps, H., Op. 24, 6 Divertissements d'amateurs (Schott-Mainz).

Vieuxtemps, H., Op. 45, Voix intimes. Pensées mélodiques (Schott-Mainz).

Wagner, Rich., 10 Melodien aus Lohengrin, bearbeitet von A. Ritter (Breitkopf & Härtel).

Weiß, J., Op. 53, Zweite Blumenlese für angehende Violinisten. Beliebte Volks- und Opernmelodien.

Wichtl, G., Op. 61, Six Morceaux de Salon sur de Motifs favoris des Opéras modernes (Leuckart).

Wichtl, G., Op. 98, Petits Duos sur des Opéras de R. Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung (Schott-Mainz).

666] Konzerte und Konzertstücke.

Alard, D., Op. 15, Erstes Konzert (E-dur) (Schott-Mainz).

Digitized by Google

Allard, D., Op. 17, Phantasie „Maria Padilla" (Schlesinger-Berlin).
Bach, J. S., Konzert (A-moll), herausgegeben von Fr. Hermann (Peters).
Bach, J. S., Konzert (E-dur), herausgegeben von Fr. Hermann (Peters).
Bazzini, A., Op. 25, La Ronde des Lutins, Scherzo fantastique (Schott).
Bazzini, A., Op. 34, Nr. 6, Calabrèse (Hofmeister).
Bazzini, A., Op. 36, Grand Allegro de Concert (Littolf).
Beethoven, L. v., Op. 40, Romanze [G-dur] (Peters).
Beethoven, L. v., Op. 50, Romanze [F-dur] (Peters).
Beethoven, L. v., Op. 61, Konzert [D-dur] (Breitkopf, Eulenburg).
Beriot, Ch. de, Op. 15, 7me Air varié (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 16, 1. Konzert [D-dur] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 32, 2. Konzert [H-moll] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 76, 7. Konzert [G-dur] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 99, 8. Konzert [D-dur] (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 100, Fantaisie ou Scène de ballet (Schott).
Beriot, Ch. de, Op. 104, 9. Konzert [A-moll] (Schott).
Brahms, J., Op. 77, Konzert [D-dur] (Simrock).
Bruch, M., Konzert (G-moll) Nr. 1 (Edition Peters).
Bruch, M., Konzert Nr. 2 [F-moll] (Simrock).
Bruch, M., Op. 58, Konzert Nr. 3 [D-moll] (Simrock).
Bruch, M., Romanze (Simrock).
Chopin, Frd., Nocturne, bearbeitet von Wilhelmj.
Chopin, Frd., 2 Nocturnes, bearbeitet von Sarasate.
Corelli, A., La Folia, Variations sérieuses, herausgegeben von H. Leonard (Brüssel, Gebr. Schott).
David, Ferd., Op. 6, Introduction et Variations sur un thème russe (Breitkopf).
David, Ferd., Op. 16, Andante und Scherzo capriccioso (Breitkopf).
David, Ferd., Op. 35, Konzert Nr. 5 [D-moll] (Breitkopf).
Dvořák, A., Op. 53, Konzert [A-moll] (Simrock).
Ernst, H. W., Op. 10, Elegie mit Introduktion von Spohn (Schuberth).
Ernst, H. W., Op. 11, Fantaisie brillante sur la Marche et la Romance d'Othello de Rossini (Schott).
Ernst, H. W., Op. 20, Rondo Papageno. Neue Ausgabe (Eulenburg).
Ernst, H. W., Op. 22, Airs hongrois variés (Breitkopf, Peters).
Ernst, H. W., Op. 23, Konzert (pathétique) Fis-moll (Breitkopf).
Gade, N. W., Op. 56. Konzert [D-moll] (Breitkopf).
Godard, B., Op. 35, Concert romantique (Bote & Bock).
Goldmark, Op. 28, Konzert (A-moll).
Hauser, M., Op. 43, Ungarische Rhapsodie (Peters).
Jadassohn, J., Op. 69, Kavatine (Kistner).
Joachim, J., Konzert [G-dur] (Bote & Bock).
Joachim, J., Op. 11, Konzert in ungarischer Weise (Breitkopf).
Joachim, J., Romanze (Rahnt).
Klughardt, A., Op. 68, Konzert [D-dur] (Fritzsch).
Kreutzer, R., Konzert Nr. 13 [David] (Senff).
Kreutzer, R., Konzert Nr. 19 [David] (Senff).
Laub, F., Op. 7, Romanze (Peters).
Laub, F., Op. 8, Polonaise (Peters).
Leonard, H., Op. 2, Souvenir de Haydn. Phantasie (André-Offenbach).
Leonard, H., Op. 22, „Les Echos", Fantaisie pastorale (Schott).
Lipinski, C., Op. 21, Concert militaire (Breitkopf).
Mendelssohn-Bartholdy, Op. 64, Konzert (Breitkopf, Eulenburg).
Molique, B., Op. 21, Konzert Nr. 5 [A-moll] (Hofmeister).
Mozart, W. A., Konzert in A-dur [Hermann] (Peters).
Mozart, W. A., Konzert D-dur [David] (André-Offenbach).
Paganini, N., Op. 11, Moto perpetuo (Breitkopf).
Paganini, N., Erstes Konzert [D-dur, David] (Breitkopf).
Paganini, N., „Le Streghe" Variations (Schott).
Raff, J., Op. 67, „Liebesfee", Konzertstück (Schott).
Raff, J., Op. 210, Suite (C. F. W. Siegel-Leipzig).
Reinecke, C., Op. 141, Konzert [G-moll] (Breitkopf).
Reinecke, C., Op. 153, Suite (Kistner).
Reinecke, C., Op. 155, Romanze [A-moll] (Breitkopf).
Rode, P., Konzert Nr. 7 (A-moll) [Sitt] (Eulenburg).
Rode, P., Konzert Nr. 9 (C-dur) [Sitt] (Eulenburg).
Saint-Saëns, C., Op. 20, Konzertstück (Leuckart).
Saint-Saëns, C., Introduktion und Rondo capriccioso (Durand-Paris).
Saint-Saëns, C., Op. 61, Drittes Konzert [H-moll] (Durand-Paris).
Sarasate, P., Fantaisie sur Faust de Gounod (Bote & Bock).
Sauret, E., Op. 20, Konzert (Breitkopf).
Sauret, E., Cavatine, Aubade mauresque (Peters).
Sauret, E., Op. 33, Danse polonaise (Peters).
Schumann, Op. 131, Phantasie (Kistner).

Digitized by Google

Singer, Edm., Op. 24, Rhapsodie hongroise (Kistner).
Sitt, H., Op. 11, Konzert [D-moll] (Breitkopf).
Sitt, H., Op. 21, Konzert [A-moll] (Leuckardt).
Sitt, H., Op. 29, Polonaise [A-dur] (Eulenburg).
Sitt, H., Op. 52, Romanze, Mazurka (Eulenburg).
Spohr, L., Op. 2, Konzert Nr. 2, D-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 38, Konzert Nr. 7, E-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 47, Konzert Nr. 8 (Gesangsscene), A-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 55, Konzert Nr. 9, F-moll (Breitkopf, Peters).
Spohr, L., Op. 70, Konzert Nr. 11, G-dur (Breitkopf, Peters).
Svendsen, J. S., Op. 26, Romanze (Warmuth, Christiania).
Tartini, G., Teufelstriller, Sonate [Verschiedene Ausgaben] (Peters, Schott).
Tschaikowsky, P., Op. 26, Sérénade mélancolique (Rahter).
Tschaikowsky, P., Op. 35, Konzert [D-dur] (Rahter).
Ungarische Tänze, bearbeitet von Brahms-Joachim (Simrock).
Vieuxtemps, H., Op. 10, Erstes Konzert [E-dur] (Schott).
Vieuxtemps, H., Op. 11, Phantasie-Kaprice (Schott).
Vieuxtemps, H., Op. 19, Zweites Konzert [Fis-moll] (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 22, Nr. 2, Air varié (Bote & Bock).
Vieuxtemps, H., Op. 22, Nr. 3, Rêverie (Bote & Bock).
Vieuxtemps, H., Op. 29, Andante et Rondo (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 31, Viertes Konzert [D-moll] (André-Offenbach).
Vieuxtemps, H., Op. 35, Fantasia appassionata (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 37, Fünftes Konzert [A-moll] Bote & Bock).
Vieuxtemps, H., Op. 38, Ballade et Polonaise (Peters).
Vieuxtemps, H., Op. 48, Suite [Preludio, Minuetto, Aria, Gavotte] (Peters).
Viotti, J. B., Konzert Nr. 22, A-moll [David] (Senff).
Wieniawski, H., Op. 4, Polonaise [D-dur] (Littolf).
Wieniawski, H., Op. 6, Souvenir de Moscou (Littolf).
Wieniawski, H., Op. 16, Scherzo-Tarantelle (Kistner).
Wieniawski, H., Op. 17, Legende (Kistner).
Wieniawski, H., Op. 19, Mazurkas caractéristiques (Schott).
Wieniawski, H., Op. 20, Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra Faust de Gounod (Kistner).
Wieniawski, H., Op. 21, Zweite Polonaise [A-dur] (Schott).
Wieniawski, H., Op. 22, Zweites Konzert [D-moll] (Schott).
Wilhelmj, A., Phantasiestück (Schott).
Wilhelmj, A., Einleitung, Thema und Variationen nach N. Paganini (Schott).

Violoncell.

667] **Schulen.**

Heberlein, Herm., 2 Hefte, Leipzig, Zimmermann.
Kummer, F. A., Op. 60, Leipzig, Hofmeister.
Lee, Seb., Op. 80, Mainz, Schott.

668] **Tägliche Uebungen.**

Grützmacher, Fr., Tägliche Uebungen, Leipzig, Kahnt.
Coßmann, B., Violoncellstudien. Mainz, Schott.

669] **Etüden.**

Schröder, C., Die ersten Etüden, Op. 31, Leipzig, Peters.
Schröder, C., 10 Etüden in der ersten Lage, Op. 57, Leipzig, Forberg.
Grützmacher, Fr., 12 Etüden für den ersten Unterricht, 2 Hefte, Op. 72, Leipzig, Peters.
Lee, Seb., 40 Etüden, Op. 31, Heft 1, Mainz, Schott.
Dotzauer, J. J. F., Etüden herausgeg. von A. Schröder, 2 Hefte, Leipzig, Peters.
Lee, Seb., 40 Etüden, Op. 31, Heft 2, Mainz, Schott.
Franchomme, Aug., 12 Etüden, Op. 35, Mainz, Schott.
Merk, J., 20 Etüden, Op. 11, Braunschweig, Littolf.
Lee, Seb., 12 Etüden, Op. 57, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Grützmacher, Fr., Op. 38, Heft 1, Technologie, Leipzig, Peters.
Bach, J. S., 6 Sonaten, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Duport, J. L., 2 Hefte, 21 Exercices, Berlin, Schlesinger.
Coßmann, B., 5 Konzertetüden Op. 10, Leipzig, Kistner.
Piatti, A., 12 Kapricen, Op. 25, Leipzig, Hofmeister.
Dotzauer, J. J. F., Op. 155, 24 Studien in allen Tonarten, Leipzig, Schuberth & Co.
Grützmacher, Fr., Op. 38, Heft 2. Technologie, Leipzig, Peters.

670] **Konzerte und Konzertstücke.**

Fitzenhagen, A., Op. 17, Haidersklein-phantasie, Berlin, Raabe & Plothow.
Fitzenhagen, A., Op. 25, Leichte Variationen über ein Originalthema, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

Appel, C., Andante-Variationen, Op. 5, Leipzig, Klemm.
Lee, Sob., Le bouquet, Op. 33, Leipzig, Hofmeister.
Dotzauer, J. J. F., Divertissement über Motive aus der weißen Dame, Op. 105, Leipzig, Peters.
Romberg, Bernhard, Nationallieder (Grützmacher), Leipzig, Peters.
Klengel, J., Konzertino, Op. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Goltermann, G., 4. Konzert (G-dur), Op. 65, Offenbach, André.
Goltermann, G., 5. Konzert (D-moll), Op. 76, Offenbach, André.
Schroeder, C., Leichtes Konzert, Op. 55, Leipzig, Hofmeister.
Goltermann, G., 7. Konzert (C-dur), Op. 103, Offenbach, André.
Klengel, J., Konzertstück (D-moll), Op. 10, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Romberg, B., Konzertstücke, 2. Heft (Grützmacher), Leipzig, Peters.
Grützmacher, Fr., Fantaisie Hongroise, Op. 7, Braunschweig, Littolf.
Kummer, F. A., Kaprice über schottische Melodien, Op. 80, Leipzig, Hofmeister.
Goltermann, G., III. Konzert (H-moll), Op. 51, Offenbach, André.
Romberg, B., II. Konzert (D-dur) [Grützmacher], Op. 3, Leipzig, Peters.
Goltermann, G., II. Konzert (D-moll). Op. 30, Offenbach, André.
Grützmacher, Fr., III. Konzert (E-moll), Op. 46, Leipzig, Kahnt.
Servais, Fr., Fantaisie caractéristique, Op. 8, Mainz, Schott.
Raff, J., Konzert (D-moll), Op. 193, Leipzig, Siegel.
Lindner, Aug., Konzert (E-moll), Op. 34, Leipzig, Siegel.
Molique, B., Konzert (D-dur), Op. 45, L. Kistner.
Servais, Fr., Phantasie über Motive aus d. Regimentstochter, Op. 16, Mainz, Schott.
Reinecke, C., Konzert (D-moll), Op. 82, Mainz, Schott.
Popper, D., II. Konzert (E-moll), Op. 24, Leipzig, Hofmeister.
Romberg, B., I., IV., VI. Konzert, Op. 2, (B-dur), (E-moll), (F-dur) Op. 7, (Grützmacher) Op. 31, Leipzig, Peters.
Goltermann, G., I. Konzert (A-moll), Op. 14, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Saint-Saëns, C., Konzert (A-moll), Op. 33, Paris, Durand et fils.
Servais, Fr., Konzertstück (E-moll), Op. 14, Mainz, Schott.
Servais, Fr., Souvenir de Spaa, Op. 2, Mainz, Schott.
Servais, Fr., Phantasie über den Sehnsuchtswalzer, Op. 4, Mainz, Schott.
Volkmann, R., Konzert (A-moll), Op. 33, Mainz, Schott.
Schumann, R., Konzert (A-moll), Op. 129, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Davidoff, Ch., I., II., III. Konzert (H-moll), (A-moll), (D-dur), Op. 5, Op. 14, Op. 18, Leipzig, Kistner.
Servais, Fr., Konzert (H-moll), Op. 5, Mainz, Schott.
de Swert, J., I. Konzert D-moll Op. 32 (Mainz, Schott) II. Konzert C-moll Op. 38 (Leipzig, Cranz).
Haydn, S., Konzert (D-dur), Op. 101, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., I., II. und III. Konzert, (A-moll), (D-moll), (A-moll), Op. 4, Op. 20, Op. 31, Breitkopf & Härtel.
Romberg, B., IX. Konzert (I. Satz, H-moll) [Klengel], Breitkopf & Härtel.
Piatti, A., II. Konzert (D-moll), Op. 26, Berlin, Simrock.
Dvořák, A., Konzert (H-moll), Op. 104, Berlin, Simrock.
Rubinstein, A., I. Konzert (A-moll), Op. 65, Leipzig, Senff.
Davidoff, Ch., Phantasie über russische Lieder, Op. 7, Leipzig, Kistner.

671] Solostücke.

Fitzenhagen, A., 3 kleine Stücke, Op. 16, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Fitzenhagen, A., 3 kleine Stücke, Op. 22, Berlin, Raabe & Plothow.
Klengel, J., Unsre Lieblinge, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Goltermann, G., Notturnos, 2 Hefte, Offenbach, André.
Goltermann, G., Romanzen, 2 Hefte, Offenbach, André.
Burgmüller, F., 3 Notturnos, Mainz, Schott.
Klengel, J., 6 Stücke, Op. 11, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., 6 kleine Stücke, Op. 26, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Davidoff, Ch., Romance dans paroles, Op. 23, Leipzig, Kistner.
Klengel-Reinecke, Lyrika 1—24, Leipzig, Gebr. Reinecke.

Hieraus:

Spohn, L., Andante, Gebr. Reinecke.
Händel, G. F., Largo, Gebr. Reinecke.
Tartini, G., Adagio cantabile, Gebr. Reinecke.
Haydn, J., Adagio, Gebr. Reinecke.
Schubert, F., Adagio, Gebr. Reinecke.
Bach, J. S., Air u. Gavotte, Gebr. Reinecke.
Mozart, A., Larghetto, Gebr. Reinecke.
Schumann, R., Abendlied, Gebr. Reinecke.
Chopin, Fr., Nocturne, Gebr. Reinecke.
Schumann, Träumerei, Gebr. Reinecke.
Volkmann, R., Romanze, Op. 7, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Volkmann, R., Capriccio, Op. 74, Leipzig, Kistner.
Bruch, M., Kol Nidrei, Op. 47, Berlin, Simrock.
Bruch, M., Canzone, Op. 55, Simrock.
Bruch, M., Adagio nach keltischen Melodien, Op. 56, Simrock.

Digitized by Google

Bargiel, W., Adagio, Op. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Reinecke, C., Arioso, Gavotte und Scherzo, Op. 146, Breitkopf & Härtel.
Godard, B., Sur le lac, eine Serenade, Op. 86, Paris, Hamelle.
Godard, B., Berceuse de Jocelyn, Paris, Choudens.
Cui, C., Kantabile, Op. 36, Hamburg, D. Rahter.
Cui, C., Berceuse (Davidoff), Op 20, Hamburg, D. Rahter.
Franchomme, A., Romanze, Op. 10, Leipzig, Hofmeist r.
Popper, D., 3 Stücke (Widmung, Humoreske, Mazurka), Op. 11, Senff.
Popper, D., Mazurka (D-moll), Op. 12, Hofmeister.
Popper, D., 6 Charakterstücke (Papillon, Warum, Erzählung, Harlequin, Begegnung, Lied), Op. 8, Senff.
Popper, D., Romanze, Op. 5, Fritzsch.
Popper, D., Polonaise Nr. 1, Op 14, Senff.
Popper, D., Notturno, Op. 22, Hofmeister.
Popper, D., Gavotte Nr. 2, Op. 23, Hofmeister.
Popper, D., Tarantelle Nr. 1 Op. 32, Leipzig, Rahter.
Popper, D., Elfentanz, Op. 39, Rahter.
Popper, D., Fünf spanische Tänze, Op. 54, Leipzig, Rahten.
Popper, D., Spinnlied, Op. 55, Leipzig, Rahten.
Davidoff, Ch., Am Springbrunnen, Op. 20, Leipzig, Kistner.
Fitzenhagen, A., Perpetuum mobile, Op. 24, Breitkopf & Härtel.
Fitzenhagen, A., Konzert-Mazurka, Op. 14, Berlin, Raabe-Plothow.
Fitzenhagen, A., Capriccio, Op. 40, Leipzig, Luckhardts Verlag.
Goltermann, G., Capriccio, Op. 24, Hannover, Nagel.
Piatti, A., Tarantelle, Op. 35, Mailand, Riccordi.
Piatti, A., Airs baskyrs, Op. 8, Mainz, Schott.
Coßmann, B., Sechs Salonstücke, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., 3 Stücke, Op 2, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Capriccio, Op. 8, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Scherzo. Op. 6, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Intermezzo-Mazurka, Op. 8, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Nocturne, Op. 9, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Polonaise, Op. 12, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Gavotte, Op. 18, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Variations capricieuses, Op. 19, Breitkopf & Härtel.
Paganini, N., Perpetuum mobile (Klengel), Breitkopf & Härtel.

672] Solosuiten und Sonaten.

Locatelli, P., Sonate (Piatti), Mainz, Schott.
Valentini, G., Sonate (Piatti), Mainz, Schott.
Marcello, B., Zwei Sonaten, (Piatti), Berlin, Simrock.
Corelli, A., Sonate (Lindner), Leipzig, Cranz.
Boccherini, L., Sechs Sonaten (Piatti), Mailand, Riccordi.
Asioli, B., Sonate, Leipzig, Senff.
Locillet, F., Sonate (de Swert), Mainz, Schott.
Klengel, J., Suite, Op. 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

673] Duette für 2 Violoncelle.

Lee, Seb., Drei Duos, Op. 36, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Lee, Seb., Drei Duos, Op. 37, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Lee, Seb., Drei Duos, Op. 38, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Lee, Seb., Drei Duos, Op. 39, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Kummer, F. A., Drei Duos, Op. 22, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Kummer, F. A., Zwei Duos, Op. 33 Berlin, Fürstner.
Romberg, B., Drei Duos, Op. 9, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Popper, D., Suite, Op. 16, Leipzig, Hofmeister.
Klengel, J., Suite, Op. 22, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Servais, Fr., Kaprice, Mainz, Schott.

674] Konzerte für 2 Violoncelle.

Romberg, B., Konzertino, Op. 72, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

675] Stücke für 4 Violoncelle.

Fitzenhagen, A., Wiegenlied, Op. 7, Kahnt.
Fitzenhagen, A., Die Spinnerin, Op. 59, Luckhardt.
Goltermann, G., Religioso u. Notturno, Op. 53, Mainz, Schott.
Lachner, Fr., Serenade, Op. 29, Leipzig, Cranz.
Klengel, J., Zwei Stücke, Op. 5, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Variationen, Op. 15. Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Thema und Variationen, Op. 28, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Impromptu über bekannte Melodien, Op. 30, Breitkopf & Härtel.
Klengel, J., Vier Stücke, Op. 33, Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

Die Musikwissenschaft.

676. **Die Musikwissenschaft** ist die jüngste Schwester im Kreise der anderen Wissenschaften. Von diesen unterscheidet sie sich nur durch das Objekt der Forschung. Infolge der Mannigfaltigkeit ihrer Untersuchungsobjekte zerfällt sie in einen historischen und in einen philosophischen Teil. Ihr Ziel ist das einer jeden Wissenschaft: die Erforschung der Wahrheit. Um zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen, bedient sie sich der philologischen Methode, zieht also ihre Schlüsse nicht aus einem einzelnen Faktum, sondern aus dem gesamten Material, das für die zu untersuchende Frage in Betracht kommt. Während sich aber das Material bei den anderen Wissenschaften sofort als gebrauchsfähig erweist, hat die Musikwissenschaft ihre Quellen sehr häufig für den Gebrauch erst einzurichten, bevor mit der eigentlichen Forschung begonnen werden kann. Da nämlich die älteren Meister ihre Werke nicht in Partitur drucken ließen, sondern dieselben in einzelnen Stimmen herausgaben, so fällt dem Musikhistoriker die oft recht umständliche, jedenfalls aber viel Zeit raubende Aufgabe zu, die einzelnen Stimmen in Partitur zu bringen, eine Arbeit, die ohne genügende Vorkenntnisse nicht zu leisten ist.

677. **Die alte Notenschrift** war von der unsrigen durchaus verschieden. Es dauerte Jahrhunderte, bis sie zu dieser Vollkommenheit gelangte, die wir heute mit Recht an ihr bewundern. Will sich daher der angehende Musikgelehrte mit den ältesten Perioden der Musikgeschichte befassen, so muß er mit der Notation dieser Zeiten völlig vertraut sein. Auf diesem Gebiete liegen allerdings grundlegende Arbeiten bereits vor. Trotzdem wird man gut thun, sich um die eigentlichen Quellen zu kümmern. Ein gründliches Quellenstudium weitet nicht nur den wissenschaftlichen Blick, es regt auch zu eigenen Forschungen an.

678. **Die Musiktheorie.** Während die übrigen Künste ihre Theorien zumeist aus der Praxis erschlossen, fand in der Musik des frühen Mittelalters das Umgekehrte statt. Der musikalische Theoretiker führte allein den Namen musicus. Die Theorie schrieb der Musik die Gesetze vor. Von ausübenden Tonkünstlern verlautet kaum etwas. Die Musik der Spielleute (mimi, scurrae, joculatores) wurde gewaltsam unterdrückt; sie erschien der Kirche für die Verbreitung des Christentums gefährlich. Die von der Kirche sanktionierte Musiklehre war die von Boetius in das christliche Abend-

Digitized by Google

land eingeführte, zum Teil mißverstandene griechische Musiktheorie, die bis zum 8. Jahrhundert die durchaus herrschende blieb.

679. Die Geschichte der Musiktheorie wird daher mit der Betrachtung der griechischen Musiklehre beginnen müssen, wird dann das Verhältnis des Boetius zu den griechischen Theoretikern und seinen Einfluß auf die christliche Musik darzustellen und schließlich der weiteren selbständigen Entwicklung der Musiktheorie nachzugehen haben. Hierbei wird sich zeigen, daß Theorie und Praxis nicht immer im Einklang sich befanden, daß vielmehr die praktischen Musiker recht oft den Theoretikern voraus waren und es ihnen überließen, für ihre Neuerungen die gesetzmäßige Begründung herbeizuschaffen.

680. Die Kirchentonarten. Ohne die genaue Kenntnis des älteren Tonsystems, der sogenannten Kirchentonarten, ist die weitere Entwicklung der Musiktheorie überhaupt nicht zu verstehen. Dasselbe gilt natürlich auch von den vorhandenen Kunstdenkmälern der älteren Zeit. Am sichersten wird diese Kenntnis durch ein praktisches Arbeiten in den alten Kirchentonarten gewonnen. Der Schüler wird hierbei finden, daß das Kunstschaffen der älteren Zeit auf anderen Bedingungen beruhte, als das der Moderne. Abgesehen von der Verschiedenartigkeit der Tonsysteme weichen auch die Auffassungen über die den Satz bildenden Elemente wesentlich in den beiden Kunstpraktiken voneinander ab. Fußt die moderne Kompositionslehre auf akkordischer Grundlage, d. h. auf der gesetzmäßigen Aneinanderreihung der einzelnen Akkorde, so waltete in der älteren Kunstpraxis das sogenannte „melodische Prinzip" vor. Von den einzelnen Stimmen, aus deren gleichzeitiger Verbindung erst der mehrstimmige, polyphone Satz entstand, sollte eine jede so gestaltet sein, daß sie auch für sich betrachtet, eine schöne Gesangsmelodie darstellte. Sogenannte Füllstimmen gab es nicht. Auch in Bezug auf die Lage der Melodie herrschten in der älteren Zeit ganz andere Ansichten, als jetzt. Im Gegensatz zu der Moderne war bei den Alten nicht der Sopran, sondern der Tenor der Träger der Melodie. Er wurde deswegen auch cantus firmus genannt. Die übrigen Stimmen standen zu ihm in einem gewissen abhängigen Verhältnisse, sie kontrapunktierten mit dem Tenor, wie der terminus technicus lautet. Kirchliche und weltliche Kompositionen hatten dasselbe Gesicht, nur daß der cantus firmus in der Kirchenmusik meistens dem sogenannten gregorianischen Choral entnommen wurde, wogegen die Tenöre der weltlichen Musik von den Tonsetzern frei erfunden zu werden pflegten; doch geschah es zuweilen, daß man in beiden Fällen alte Volksmelodien als Tenöre verwendete. Diese Kunst des Kontrapunktes, die sich bereits im 15. Jahrhundert zu einer erstaunlichen Höhe aufschwang, schuf sich ihr eigenes Zeitalter, das man gewöhnlich das Zeitalter der Niederländer zu nennen pflegt. Statt „Niederländer" sollte man allgemeiner „Nordländer" sagen, denn es ist neuerdings überzeugend nachgewiesen worden, daß schon vor der Glanzzeit der Niederländer in England, Frankreich und Deutschland sogenannte Kanons komponiert wurden. Eine solche Kunstform kann natürlich nicht „vom Himmel gefallen" sein, sie setzt vielmehr eine schon lange Zeit voraufgegangene Uebung in der Kunst voraus. Unbestritten dagegen bleiben den Niederländern die großen Verdienste, die sie sich als Lehrer der Tonkunst um

Digitized by Google

das ganze übrige civilisierte Europa erworben haben. Bei dieser Gelegenheit möchte ich dem angehenden Musikhistoriker eine gewisse Vorsicht gegen die Resultate der älteren Musikforschung anempfehlen. Die neuere, viel exakter arbeitende Wissenschaft hat vieles umgestoßen, was bis dahin als Wahrheit angesehen wurde. Dies gilt im Besondern auch von der eben genannten Periode der Nordländer. Indessen wird es noch vieler Arbeit bedürfen, ehe das Bild dieser für die Entwicklung der Musik so hochbedeutenden Epoche in allen seinen Teilen der Wirklichkeit entsprechen wird. Lohnende und schöne Aufgaben harren hier noch der Lösung.

681. **Die Monodie.** Italien hat sich bis ins 16. Jahrhundert an der Ausbildung und Verbreitung des Kontrapunktes nicht beteiligt. Hier machte die Musik einen anderen Entwicklungsgang durch. Sie ging von dem einstimmigen, mit der Laute begleiteten Sologesange, der Monodie, aus. Dem stark individuell veranlagten Charakter des Italieners entsprach eben die Monodie, als Ausdruck der Empfindungen des Einzelnen viel mehr als die Polyphonie, bei der die Empfindung des Einzelnen unter dem Banne der Allgemeinheit stand und in dem Ensemble der übrigen Stimmen auf- oder unterging. Durch die Berührung mit den Nordländern wurde zwar auch die italienische Musik von dem Strome der Polyphonie fortgerissen, aber es war doch nur ihre Kirchenmusik, die dem fremden Einfluß unterlag, ihre weltliche Musik dagegen bildete eine von den Nordländern grundverschiedene Polyphonie aus. Dieses veränderte Wesen tragen schon die ersten mehrstimmigen Versuche der Italiener, die Frottolen, zur Schau. Hier erscheint nicht mehr der Tenor als der Träger der Melodie, sondern der Sopran, also die Oberstimme. Auch darin, daß die Frottolisten ihre Musik genau dem strophischen Bau des Gedichtes anpaßten und die einzelnen Verse der Dichtung in ganz knappe, musikalische Perioden kleideten, die sich scharf voneinander abhoben, stellten sie sich in einen bewußten Gegensatz zu den Nordländern, deren Prinzip es war, das Stimmgewebe möglichst wenig zu zerreißen, wodurch ihre Kompositionen den Eindruck einer unendlichen Melodie machen. Bei der gedrungenen musikalischen Struktur der Frottolen konnte selbstverständlich von der Entfaltung geschwungener Gesangsmelodien, wie sie die Polyphonie erheischte, nicht mehr die Rede sein. Der Gedanke lag ziemlich nahe, die wenigen Melodietöne der einzelnen Frottolenverse in modernem Sinne harmonisch zu stützen. Statt des polyphonen Satzes entstand dadurch ein homophoner, in dem sich die übrigen Stimmen der Oberstimme unterordneten und ihre Selbständigkeit so gut wie ganz verloren.

682. **Das Madrigal.** Direkt aus der Frottole entwickelte sich das Madrigal. Von den besten Meistern gepflegt, trat es als weltliche Chormusik der kirchlichen Motette epochemachend gegenüber. In ihm begann der Geist einer neuen Zeit sich zu regen, der den Zusammenbruch der alten Kunstform beschleunigte.

Die Geschichte des Madrigals soll erst noch geschrieben werden. Allerdings dürfte zur Bewältigung dieser Riesenarbeit kaum die Kraft des Einzelnen ausreichen, da die Zahl der vorhandenen Denkmäler Legion ist und diese Kunstform auch seine Herrschaft außerhalb der Grenzen Italiens ausbreitete.

683. **Die weitere Entwicklung.** Ich bin mit Absicht etwas ausführlicher gewesen, weil, meiner Meinung

Digitized by Google

nach, ohne eine genaue Kenntnis der hier zur Sprache gebrachten Materien die weitere Entwicklung der Kunst, namentlich die großen Umwälzungen, welche die Musik an der Wende des 16. Jahrhunderts durchmachte, kaum in gebührender Weise gewürdigt, wenn überhaupt verstanden werden können. Wie will sich z. B. Jemand, der nicht den komplizierten Notationsapparat der nordländischen Schule kennt, ein richtiges Bild von den Fortschritten des 16. Jahrhunderts schon allein in Bezug auf die Vereinfachungen der Notation und des Taktwesens machen? Und wie weiter die Geschichte der Oper und des Oratoriums nur auf der Grundlage des Madrigals zum Verständnis gebracht werden kann, so muß die Geschichte dieser letzteren Kunstform hinwiederum an die frühere polyphone Musik der Nordländer angeknüpft werden, denn nur auf diese Weise kann die monodische und konzertierende Richtung in der Musik, durch die das Madrigal schließlich gestürzt wurde, und der erbitterte Kampf gegen die Alleinherrschaft des Kontrapunktes erfaßt und richtig gewürdigt werden. Ja selbst die Geschichte der Instrumentalmusik, bei der die Bekanntschaft mit einer eigenartigen Notation, der Orgel- und Lautentabulatur, Bedingung ist, wird an der polyphonen Gesangsmusik nicht ganz achtlos vorübergehen dürfen; waren doch die Instrumentalsätze, bevor diese Kunst zu den selbständigen Formen der Sonate und Suite, dem Konzerte und der Sinfonie gelangte, wohl häufig nur für die Instrumente arrangierte Vokalkompositionen. Aus diesen und ähnlichen Gründen rate ich dem Schüler, der Entwicklung der Vokalmusik ein eingehendes Studium zu widmen und von hier aus in die Wissenschaft einzutreten.

684. Die Instrumentalmusik. Im Verhältnis zur Vokalmusik ist die Forschung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik bis jetzt noch zurückgeblieben. Erst in neuerer Zeit sind erfolgreiche Exkursionen in diese terra incognita unternommen worden. Trotzdem bleibt der Wissenschaft hier noch sehr viel zu thun übrig. Je mehr aber der Forscher auf eigenen Füßen steht, um so vorsichtiger sei er in seinen Behauptungen. Mit leichtfertig abgegebenen, mangelhaft begründeten Urteilen ist keiner Wissenschaft gedient, auch nicht der Musikforschung. Nur solche Urteile haben einen Anspruch auf wissenschaftlichen Wert, die, das nötige Wissen vorausgesetzt, auf einem eingehenden Studium der Sachverhältnisse beruhen, sodaß der Beweis der Wahrheit nicht durch ein einzelnes Faktum, sondern durch die ganze Fülle des zu Gebote stehenden Materials gestützt erscheint. Gründlichkeit und Exaktheit der Forschung sind daher auch die notwendigen Bedingungen für jedes musikwissenschaftliche Arbeiten.

Mit der Geschichte der Instrumentalmusik im engsten Zusammenhang steht die Geschichte der musikalischen Instrumente in ihrem Bau und in ihrer Verwendung im Orchester.

685. Gang der Entwicklung. Die Entwicklung der vokalen und instrumentalen Musik vollzog sich nicht immer in einer sanft ansteigenden, geraden Linie, sondern ging sehr häufig im Zickzack. Stellenweise steil ansteigend, um dann wieder ebenso jäh zu fallen, geht sie auch wohl eine Strecke in derselben Ebene weiter, nur an einzelnen Stellen kleinere oder größere Erhebungen bildend, deren höchster Gipfel von unten betrachtet wohl den Eindruck des Kolossalen macht, während er in der Höhenkette selbst

Digitized by Google

P. Tschaikowsky

Peter Iljitsch Tschaikowsky,
geb. 25. Dez. 1840 auf dem Hüttenwerke Wotkinsk
im Gouvernement Wiätka,
gest. 6. Nov. 1893 in Petersburg.

Digitized by Google

Joseph Joachim Raff,

geb. 27. Mai 1822 in Lachen am Züricher See,
gest. 25. Juni 1882 in Frankfurt a. M.

Digitized by Google

nur als eine höchste Spitze ebenfalls bedeutender Nachbarn erscheint. Grundfalsch ist es daher, zu glauben, daß das folgende Jahrzehnt immer einen Fortschritt über das vorausgegangene notwendig bedeuten müsse. Einzelne Perioden früherer Zeiten stehen noch heute unerreicht da. Ich brauche nur an die Blütezeit des mehrstimmigen a-capella Gesanges des 16. Jahrhunderts, an die gewaltige Kunst Johann Sebastian Bachs und an die in ewiger Jugend strahlenden Tonwerke unserer klassischen Meister zu erinnern. Man sollte es sich endlich abgewöhnen, in der Kunstgeschichte immer Vergleiche zu ziehen. Jeder wirklich bedeutende Künstler besitzt ein Etwas, in dem er einzig dasteht. Diese Individualität herauszuschälen ist eine wesentliche Aufgabe der Kunstgeschichte. Sie zu lösen bedarf es natürlich geschichtlicher Vorkenntnisse. Nicht als ob es nötig wäre, in jedem einzelnen Falle auf die Anfänge der Kunstentwicklung zurückzugehen; die historische Perspektive wird bedingt durch die Stellungnahme des Künstlers zu den zeitgenössischen Kunstideen. Auf diesem Hintergrunde wird das musikalische Charakterbild entworfen und das eigene Schaffen des Künstlers reliefartig herausgearbeitet werden müssen.

686. Wichtigkeit der Musikgeschichte. Auch die praktischen Musiker sollten der Geschichte ihrer Kunst mehr Aufmerksamkeit schenken, als dies leider der Fall ist. Daß der moderne Komponist aus dieser Beschäftigung manchen Gewinn für seine eigene Kunst ziehen kann, das lehrt das Schaffen von Johannes Brahms. Ihm schloß sich Heinrich von Herzogenberg mit dem glücklichen Versuch an, die schon über 100 Jahre nicht mehr existierende protestantische Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage zu regenerieren. Dieser gut betretene Weg sollte weiter verfolgt werden Aber auch vor manchem nutzlosen Experiment und verhängnisvollem Irrtum könnte die Kenntnis der Musikgeschichte den modernen Künstler bewahren; sie würde ihm z. B. zeigen, daß der Versuch, das Melodram in die Musik einzuführen, schon im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts gemacht, aber bald darauf wieder aufgegeben wurde, weil man schon damals zu der richtigen Ueberzeugung gelangte, daß aus einer solchen Verbindung von Wort und Ton doch nichts Ersprießliches für die Kunst herauskommen könnte. Ein Blick in die Musikgeschichte würde den praktischen Musiker vorher darüber belehren, daß viele Errungenschaften, die die Moderne für sich reklamiert, bereits eine lange Geschichte hinter sich haben. So waren, um ein paar Beispiele anzuführen, die heute so beliebten „Wortvertonungen" eine gangbare Münze vom 16. Jahrhundert an. Die Idee des Leitmotives durchzieht die ganze Messenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts. Als dramatisches Ausdrucksmittel, im modernen Sinne habe ich das Leitmotiv bei Orlando di Lasso nachgewiesen. Die Programmmusik ist schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei den venetianischen Opernkomponisten zu finden. Mit romantischen Zügen ist die Musik des ganzen 17. Jahrhunderts bereits stark durchtränkt; in dem Suchen nach einer neuen, bisher noch nicht dagewesenen musikalischen Ausdrucksweise zeigen einzelne Perioden dieses Jahrhunderts sogar eine gewisse Geistesverwandtschaft mit der jüngsten Moderne. So tauchen überhaupt des Oefteren in der Musikgeschichte Ideen längst verklungener Zeiten in späteren Pe-

Digitized by Google

rioden mit dem Anspruch der neuen Erfindung wieder auf. Schon 300 Jahre früher als Richard Wagner hat z. B. Claudio Monteverdi in Bezug auf die Verbindung von Wort und Ton den Satz ausgesprochen: „l'oratione sia padrona del armonia e non serva", das Wort sei Herrin der Harmonie, nicht Sklavin desselben. Diese Mahnung verhallte im Weltgetriebe. Die weitere Entwicklung der italienischen Oper vollzog sich vielmehr in ganz entgegengesetztem Sinne, auf sie sollte der Satz Voltaires passen „was zu unsinnig ist, um gesprochen zu werden, das singt man". Auf die späteren Opernreformen Glucks einzugehen, verbietet der Raum und der Zweck dieser Zeilen. Mir lag nur daran, den denkenden Künstler und Kunstfreund auf solche Analogien aufmerksam zu machen, die ihm die Geschichte an die Hand giebt; er mag daraus seine Schlüsse selber ziehen. Von selbst aber ergiebt sich ihm schon aus diesem einen Beispiel die Richtigkeit der Thatsache, daß sich die Entwicklung, die eine Kunst in der Zukunft nehmen wird, nicht von vornherein voraussagen läßt, oder mit anderen Worten: daß nicht die Gegenwart, sondern nur die Vergangenheit Gegenstand der musikgeschichtlichen Forschung sein kann. Die Frage nach der Zukunftsmusik wird man daher vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ablehnen müssen. Den gehaltlosen Vermutungen gegenüber, die gerade in dieser Hinsicht zu Tage gefördert werden, sollte die Musikgeschichte mit Nachdruck betonen, daß mancher schöne Unsterblichkeitsglaube, den die Gegenwart an die Schöpfungen ihrer Lieblingskomponisten knüpfte, im Laufe der Zeit arg zunichte wurde — damit bliebe man wenigstens auf dem Boden der Thatsachen.

687. Der philologische Teil. Der philosophische Teil der Musikwissenschaft zerfällt in zwei Teile, in einen musikologischen und einen musikästhetischen. Ich gebrauche das Wort „Musikologie" der Kürze wegen und verstehe darunter nicht nur die akustischen, sondern auch alle die physiologischen und psychologischen Untersuchungen, soweit sie die Musikwissenschaft betreffen. Ein näheres Eingehen auf die hierbei in Betracht kommenden Disziplinen würde zu weit führen. Mit Carl Stumpf nehme ich zur Akustik und Musikwissenschaft in dieser Verbindung der Begriffe „alles, was zum Verständnis der Thatsachen des Hörens und der Musik beigebracht werden kann, seien es physikalisch-physiologische, biologische, psychologische, oder seien es ethnologische, musikgeschichtliche und musiktechnische Betrachtungen". Bei den hier erwähnten musikgeschichtlichen Forschungen sind natürlich die rein historischen ausgeschlossen. Hiermit ist aber nicht gesagt, daß sich der Musikologe gar nicht um die historischen Forschungen zu kümmern hätte, im Gegenteil wird er überall da, wo geschichtliche Forschungen bereits vorliegen, auf dieselben bei seinen eigenen Arbeiten Rücksicht nehmen müssen. Selbstverständlich wird sich auch der Musikhistoriker über den Stand der Musikologie zu informieren haben. Beide Teile sind daher auf einen gegenseitigen Meinungsaustausch angewiesen.

688. Die Musikästhetik hat die Kriterien für das Musikalisch-Schöne zu bestimmen. Es handelt sich hierbei in der Hauptsache um die beiden Fragen: ob das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen besteht, oder ob es unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Ver-

Digitized by Google

bindung liegt. Trotzdem Eduard Hanslick in seiner 1854 zum erstenmal erschienenen, epochemachenden Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" mit großem Scharfsinn die Fragen dahin entschied, daß die Musik keine Gefühle auszudrücken vermöge, und daß ihr Inhalt tönend bewegte Formen seien, neigt sich die moderne Musikästhetik mehr der gegensätzlichen Meinung zu. Mit diesen beiden Ansichten wird sich also der Musikästhetiker abzufinden haben, er sei aber vor einem planlosen Herumästhetisieren ausdrücklich gewarnt.

689. **Philosophische Studien.** Ueber die Bedeutung solcher philosophischer Studien für die moderne Musikwissenschaft hat sich Guido Adler in seiner am 26. Oktober 1898 gehaltenen akademischen Antrittsrede an der Universität Wien so treffend geäußert, daß ich den ganzen diesbezüglichen Passus meinen Lesern nicht vorenthalten möchte. „Unsere Wissenschaft hat erkannt, daß die Schulung in der Kritik historischer Werke nicht dazu berufen ist, sich einzig an die Stelle des ästhetischen Urteils zu setzen. Ich denke mir beide vielmehr vereint, so innig verbunden, daß eine Scheidung nicht zu vollziehen ist. Eine Reihe ausgezeichneter Musiker unseres Jahrhunderts hat diese Aufgabe übernommen. Man kann diese litterarische Vermittlung der zumeist dem Kreise der Romantiker angehörenden Tondichter den spekulativ philosophischen Erörterungen der eigentlichen Fachmänner dieser Wissenschaft zumindest zur Seite setzen, wenn nicht über dieselben stellen. Manche philosophischen Erörterungen der großen Musiker haben neue Bahnen gewiesen. Andererseits verdanken die Künstler mancherlei Förderung den Philosophen, besonders durch Klärung und Festigung bei der schriftstellerischen Behandlung ihrer Prinzipien. Zudem wäre eines Umstandes zu erwähnen, der mir von Bedeutung scheint: die moderne, zumal die modernste Produktion ist vielfach angeregt und beeinflußt von philosophischen, metaphysischen Problemen. Es geschehen da mancherlei Uebergriffe seitens der Tondichter auf das Gebiet der Philosophie und der philosophischen Dichtung, die leicht in eine gefährliche Verquickung heterogener Momente ausarten. Immerhin muß anerkannt werden, daß dieser Zug eine gewisse Berechtigung hat: er ist das moderne Gegenstück zu der althergebrachten Verbindung von Musik und Religion, Tonkunst und Liturgie; der religiösen Musik paart sich hier die philosophische Tondichtung, in welche philosophische Gedanken nach ihrer Gemütsseite, ihrem Gefühlsgehalte eindringen. Diese Richtung wird in Zukunft nicht mit einem mitleidsvollen Belächeln oder durch satirische Verhöhnung abgethan werden können. Es scheinen hier neue unerwartete Aufgaben für die künstlerische Erfüllung und die kritische Behandlung zu erstehen."

690. **Nebenfächer.** Beide Teile der Musikwissenschaft setzen eine Reihe von Nebenstudien voraus, von denen hier nur die wichtigsten des historischen Teils der Wissenschaft genannt sein mögen, denn ich glaube, daß sich die Hilfswissenschaften des philosophischen Teils aus meinen Betrachtungen von selbst ergeben werden. Kenntnisse in der allgemeinen Geschichte verlangt man von jedem Gebildeten. Der Musikhistoriker wird sich damit nicht allein begnügen können, er wird außerdem noch kulturgeschichtliche Studien zu treiben haben, um für seine geschichtlichen Darstellungen den geeigneten Hintergrund zu gewinnen. Von den zahlreichen Hilfswissen-

Digitized by Google

schaften der allgemeinen Weltgeschichte wird die musikalische Paläographie und Bibliographie besonders zu berücksichtigen sein. Für die Geschichte der Musiktheorie ist die Bekanntschaft mit den akustischen Gesetzen erforderlich. Untrennbar mit der Geschichte der Vokalmusik ist die Kenntnis der Litteraturgeschichte der in Betracht kommenden Nationen und das Verständnis ihrer Sprachen. Um die älteren musikwissenschaftlichen Quellen im Original lesen zu können, wird der Historiker auch in den klassischen Sprachen bewandert sein müssen. An das Studium der Musikgeschichte werden sich endlich praktische Kurse in der Harmonielehre, dem Kontrapunkt und dem Partiturspiel anzureihen haben.

691. Die Aussichten des Historikers. So bedeutenden Anforderungen gegenüber, die das Studium der Musikwissenschaft an die Einzelnen stellt, sind die Aussichten für den Musikgelehrten selbst vorderhand noch recht ungünstige. Daher denn auch das langsame Fortschreiten der Wissenschaft. Aber wenige sind begütert genug, um ihre ganze Kraft diesem schönen Berufe widmen zu können; sehr viele benutzen daher dieses Studium nur zu einem Durchgang zum musikalischen Reportertum. Da aber nur einige wenige, größere Tageszeitungen ihren Musikreferenten eine gesicherte Lebensstellung bieten, so sieht sich das Gros der Berichterstatter auf Nebenbeschäftigungen, oft recht untergeordneter Art, angewiesen, die ihnen keine Zeit lassen, ihr vorhandenes Wissen zu befestigen oder gar zu erweitern. Diese Kräfte gehen daher der Wissenschaft vollständig verloren, sie diskreditieren dieselbe sogar in vielen Fällen, indem sie den Anschein zu erwecken suchen, als sei das von ihnen meist mit einem bedeutenden Wortschwall Vorgetragene — Wissenschaft. Und da von den eigentlichen musikwissenschaftlichen Forschungen nur der allergeringste Teil in die Oeffentlichkeit dringt, so würde man es dem gebildeten Publikum nicht übel nehmen können, wenn es über die angebliche Wissenschaft der Tageskritiken verächtlich die Achseln zuckt. Daß es übrigens auch unter den Musikreferenten eine Anzahl von tüchtigen Gelehrten giebt, brauche ich wohl kaum hinzuzufügen.

692. Stellung der Musikwissenschaft. Kann es der Musikwissenschaft im Allgemeinen gleichgültig sein, welche Meinung das große Publikum von ihr hat, so wird sie zu geringschätzenden Beurteilungen von gelehrter Seite aus Stellung nehmen müssen. In der That gilt sie in manchen Gelehrtenkreisen „mehr nur als ein Anhängsel anderer wissenschaftlicher Disziplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu stehen". Bei meinen Ausführungen habe ich mich von der entgegengesetzten Meinung leiten lassen und hoffe, auch meine Leser für diese Ansicht gewonnen zu haben. Weiß ich mich doch ganz hierbei in Uebereinstimmung mit meinem großen Lehrer, Philipp Spitta, der seinen Standpunkt dieser Frage gegenüber mit folgenden Worten charakterisierte: „Der der Forschung vorliegende Stoff ist ein zu reicher und wichtiger, die Voraussetzungen zur glücklichen Bewältigung desselben durch den Forscher zu eigenartig, als daß nicht anzunehmen wäre, die Kunstwissenschaft werde sich einen anerkannten Platz neben ihren Schwestern erobern. Aber wie dies auch werden möge, sicher ist, daß hier große wissenschaftliche Aufgaben vorliegen, die ihre Lösung finden müssen und finden werden." Allerdings wird noch

Digitized by Google

eine geraume Zeit vergehen, bis das hohe Ziel erreicht sein wird, das Philipp Spitta im Geiste erschaute. Daß es aber unserer Wissenschaft nicht an der nötigen Kraft fehlt, auf eigenen Füßen stehen zu können, das beweisen die bedeutenden Erfolge, die sie besonders in den letzten zwanzig Jahren zu verzeichnen hat. Dieses Faktum ist aber keineswegs ein bloßer Zufall, es steht vielmehr im engsten Zusammenhang mit der heute sicherer arbeitenden Methodik der Kunstwissenschaft, und wenn die Zahl der wissenschaftlich geschulten Kräfte auch heute noch nicht genügt, um den überreichen, zur Bearbeitung vorliegenden Stoff zu bewältigen, so wird man noch lange nicht berechtigt sein, hieraus irgendwelche Schlüsse auf den inneren Eigenwert der Kunstwissenschaft zu ziehen. Wie sie sich in ihrem Ziele, dem Erforschen der Wahrheit, und in ihren Arbeitsbedingungen, Gründlichkeit und Exaktheit der Forschung, mit den anderen Wissenschaften begegnet, so wird sie dieselbe Achtung vor ihren Resultaten verlangen können, denn jede Wahrheit bedeutet einen Fortschritt menschlicher Erkenntnis, sie ist echt und lauteres Gold, wo sie auch immer gefunden wird.

693. Die wichtigsten musikgeschichtlichen Werke

(Die beigefügten Ladenpreise verstehen sich für gebundene Exemplare.)

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 5 Bände. Band I—IV je 13,50 *M*, Band V 16,50 *M*.

Brendel, Fr., Geschichte der Musik. 12 *M*.

Bulthaupt, H., Dramaturgie der Oper. 2 Bände. 11 *M*.

Chamberlain, H. S., Das Drama Richard Wagners. 4 *M*.

Dommer, A. v., Handbuch der Musikgeschichte. 13,50 *M*.

Jahn, O., Gesammelte Aufsätze über Musik. 2. Auflage. 4 *M*.

Köstlin, K. R., Geschichte der Musik. 3. Auflage. 8 *M*.

La Mara, Musikalische Studienköpfe. 5 Bände. 22,50 *M*.
Daraus einzeln:
Bd. I. Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner 4,50 *M*.
Bd. II. Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu und Berlioz 4 *M*.
Bd. III. Moscheles, David, Henselt, Robert Franz, Rubinstein, Brahms, Taufig 4,50 *M*.
Bd. IV. Mozart, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven 5 *M*.
Bd. V. Die Frauen im Tonleben der Gegenwart 5 *M*.

Naumann, E., Illustrierte Musikgeschichte. 2 Bände. 20 *M*.

Reinecke, C., Die Beethovenschen Klaviersonaten. 4,50 *M*.

Reißmann, Aug., Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. 10 *M*.

Riehl, W. H., Musikal. Charakterköpfe. 3 Bände je 6 *M*.

Riemann, Hugo, Musik-Lexikon. 12 *M*.

Svoboda, A., Illustrierte Musikgeschichte. 2 Bände. 12 *M*.

Digitized by Google

Aus der Praxis.

Die Wirkungskreise der Musiker.

Die Wirkungskreise, welche sich dem ausgebildeten Musiker zur Bethätigung seines Könnens darbieten, sind selbstverständlich je nach seinem Fache, seiner Vielseitigkeit ꝛc. sehr mannigfaltig.

694. **Der Bläser.** Ein verhältnismäßig enger Wirkungskreis bietet sich dem Bläser dar, wenn er nicht neben seinem Hauptinstrumente ein anderes Instrument, etwa Klavier oder Geige, erlernt hat. Für sein Hauptinstrument wird er unter Dilettanten nur selten Schüler finden, und auch die Virtuosenlaufbahn ist ihm nahezu verschlossen, da einesteils das Publikum Konzerte für Flöte oder Klarinette, Oboe oder Fagott ꝛc. nicht mehr hören will, andernteils auch die dahin einschlägige Litteratur eine sehr dürftige ist und fast nur Werke von geringerem Kunstwerte enthält. Somit steht ihm fast nur die Laufbahn als Orchestermusiker offen; wahrhaft tüchtige Bläser sind übrigens in allen vornehmen Orchestern sehr gesucht und geschätzt. Damit der Bläser aber immer auf der Höhe seines Könnens verbleibe, sollte er — da ihm das Solospiel einigermaßen verschlossen ist — stets bemüht sein, sich an Vereinigungen (Tonkünstlervereinen ꝛc.) zu beteiligen, welche sich die Pflege der Kammermusikwerke für Blasinstrumente allein oder in Verbindung mit anderen Instrumenten zur Aufgabe gestellt haben.

695. **Der Geiger und Cellist.** Der Geiger und Cellist kann sowohl als Virtuose wie auch als Lehrer, als Quartettspieler oder Orchesterspieler wirken und findet somit ein weites Feld, um sein Können zu verwerten.

696. **Der Klavierspieler.** Der Klavierspieler wird, selbst wenn er es nicht zu einem höheren Grade von Virtuosität gebracht hat, immer einen lohnenden Wirkungskreis als Lehrer finden können, da bekanntlich das Klavier das von Dilettanten am meisten kultivierte Instrument ist. Auch als Organist und Dirigent wird er sich bethätigen können, wenn er es nicht versäumt hat, sich für diese Fächer vorzubereiten. Glücklich daher derjenige, welcher sich eine vielseitige Tüchtigkeit angeeignet, und welcher sich im prima vista- und Partiturspiel geübt hat; er wird dann die goldenen Früchte seines Fleißes ernten.

697. **Der Arrangeur.** Für denjenigen Klavierspieler, welcher Partitur lesen kann, bietet sich noch das Fach des Bearbeiters (Arrangeurs) als ein ebenso interessantes wie lohnendes dar. Wer ein musikalisch genügendes und gleichzeitig bequem spielbares Ar-

Digitized by Google

rangement eines Orchesterwerkes für das Pianoforte, zwei- oder vierhändig, oder einen zweckentsprechenden Klavierauszug einer Oper herzustellen weiß, wird immer von den Verlegern gesucht und gut honoriert werden.

698. Der Korrektor. Eine mehr mechanische Thätigkeit ist freilich die des Korrektors, doch verlangt sie immerhin einen ganzen Mann, d. h. einen überaus gewissenhaften Arbeiter und einen Musiker, der mit dem inneren Ohre alles hört, was er liest und zu korrigieren hat. Daher sind zuverlässige Korrektoren von einsichtigen Verlegern sehr geschätzt und gewürdigt.

699. Der Historiker. Wer neben seiner musikalischen Ausbildung eine bedeutende wissenschaftliche erworben hat, ohne jedoch besondere Neigung zu praktischer Ausübung der Musik zu besitzen, wird als Musik-Gelehrter, -Forscher und -Schriftsteller segensreich wirken können. Wünschenswert wäre es, daß gerade derartig veranlagte Persönlichkeiten sich der Kritik widmeten, denn auf diesem Felde sind charaktervolle und wissenschaftlich gebildete Musiker sehr vonnöten.

Ueber Stimmgabeln.

700. Zur Feststellung des Normaltons bedient man sich bekanntlich der Stimmgabeln, welche auf den Ton a der Violine abgestimmt sind. Nun hat aber die Erfahrung gelehrt, daß die Instrumente fortwährend den Ton in die Höhe treiben, und zwar so, daß z. B. bei Holzinstrumenten, wie Klarinetten, Oboen ꝛc. sich der Ton während *eines* Abends erhöht. Daher kam es wohl, daß auch die Stimmung überhaupt im Lauf eines Jahrhunderts um mehr als einen halben, ja sogar einen ganzen Ton in die Höhe ging. So fand z. B. in den Städten Paris, Berlin und St. Petersburg folgende Steigerung statt:

Doppelschwingungen in der Sekunde

Paris:	1788 a	= 409
	1821 a	= 431
	1833 a	= 434
	1852 a	= 449
Berlin:	1759 a	= 427
	1821 a	= 437
	1833 a	= 442
	1858 a	= 443
Petersburg:	1771 a	= 417
	1796 a	= 437
	1830 a	= 453
	1857 a	= 460

Aehnliche Steigerungen sind in anderen europäischen Städten beobachtet worden. So stieg das a im Laufe eines Jahrhunderts in London von 422 auf 454 Schwingungen, in Dresden von 415 auf 439 und in Wien von 421 auf 449 Doppelschwingungen.

Im J. 1881 wurde in Italien seitens der Regierung das a von 864 einfachen Schwingungen eingeführt; aber diese Stimmung kam nicht zur allgemeinen Einführung und wurde wieder aufgegeben. Im November 1885 trat dann in Wien eine „Internationale Stimmton-Konferenz" zusammen, auf welcher Oesterreich-Ungarn, Italien, Preußen, Sachsen, Württemberg, Rußland und Schweden (Belgien hatte schon die französische Stimmung eingeführt) vertreten waren. Das Resultat war die Aufnahme der französischen Stimmung und wurde

Digitized by Google

demzufolge als Normalton das eingestrichene a festgesetzt, dessen Höhe durch 870 einfache Schwingungen in der Sekunde bestimmt ist. Zur Darstellung dieses Tones wurde eine nach wissenschaftlichen Regeln konstruierte Normal-Stimmgabel angenommen, die bei einer Temperatur von + 15° Celsius den Normalton giebt. Um diesen Normalton vor Aenderungen und Abweichungen zu bewahren, sollten alle zur Annahme des Normaltones verpflichteten Institute gehalten sein, eine verifizierte Stimmgabel zu besitzen, die von der seitens des Staates eingesetzten Behörde geprüft und durch Stempelung beglaubigt ist. Die oberste Kontrollbehörde für das Deutsche Reich ist die physikalisch-technische Reichsanstalt. Mit Hilfe eines zuverlässigen Normal-Prüfungs-Apparates wird hier die Prüfung und event. Richtigstellung der eingeschickten Gabeln vorgenommen. Doch müssen die Gabeln genau den Vorschriften der Reichsanstalt entsprechen. Die Stempelgebühr beträgt 2 Mark.

Was hat man bei Widmungen zu beobachten?

701. Will ein Komponist sein Opus Jemandem dedizieren, so hat er den Betreffenden jedenfalls zuvor erst um die Erlaubnis dazu zu bitten, da es nicht Jedermann gleichgültig ist, was und von wem ihm etwas gewidmet wird. Ist dies schon ein ganz selbstverständliches Erfordernis bei Dedikationen an Privatleute, so tritt dasselbe noch mehr in den Vordergrund, wenn es sich darum handelt, höher gestellten Persönlichkeiten oder besonders regierenden Fürsten oder deren Gemahlinnen Widmungen zu machen. In einem solchen Fall muß erst an das betreffende Hofmarschallamt geschrieben und dasselbe gefragt werden, ob man die Komposition einsenden dürfe. Erfolgt bejahende Antwort, dann läßt das Hofmarschallamt die eingesendete Komposition einer Prüfung durch Sachverständige unterziehen und giebt dem Komponisten von deren Ausfall Nachricht, wobei zugleich zu verstehen gegeben wird, ob man um die Erlaubnis der Widmung höchsten Orts einkommen dürfe oder nicht. Ist ersteres der Fall, so muß ein spezielles Schreiben an die betreffende Fürstlichkeit erlassen werden, unter Beilage der Komposition, in welchem um die Erlaubnis zur Widmung förmlich nachgesucht wird. Erst wenn diese letztere erfolgt ist, darf und kann man dann die Dedikation auf den gedruckten Exemplaren der Komposition selbst anbringen.

Digitized by Google

Eugen d'Albert.
— 705 —

Joachim Andersen.
— 706 —

Tonkünstler der Gegenwart.

Die hier vereinigten Notizen über lebende Tonkünstler sind der erste Versuch einer derartigen Arbeit. Es liegt auf der Hand, daß eine solche Zusammenstellung stets unvollkommen bleiben muß. Das Bild der zeitgenössischen Kunstwelt ist ein fluktuierendes; es ändert sich nicht nur in jedem Moment, sondern auch auf jedem Standpunkt, von dem aus es gesehen wird. Da es sich nicht darum handeln kann, alle, die sich berufsmäßig mit Musik beschäftigen, aufzunehmen, so muß eine Auswahl getroffen werden. Zu dieser freiwilligen kommt aber noch eine unfreiwillige Beschränkung: denn nicht von allen, die in Betracht kämen, sind zuverlässige oder überhaupt nur irgend welche Daten erhältlich. Späteren Nachträgen muß da das Fehlende vorbehalten werden. Die folgenden Blätter bieten daher gleichsam nur einen Ausschnitt dar und sollen dem Musikliebhaber dazu dienen, sich über Persönlichkeiten zu orientieren, deren Namen in aller Mund sind. Von diesem Gesichtspunkte aus ist der Kreis lieber zu weit als zu eng gezogen; womit nicht gesagt ist, daß im einzelnen Falle eine Erweiterung nicht gerechtfertigt wäre.

Ueber die Prinzipien, die bei der Auslese leitend gewesen sind, sei es gestattet, einige Worte vorauszuschicken. Zunächst war bei einem für deutsche Leser bestimmten Buche der deutsche Standpunkt maßgebend. Ausländische Künstler haben nur insoweit Aufnahme gefunden, als sie in Deutschland aufgetreten oder doch durch ihre Werke oder Lei-

Digitized by Google

Francesco d'Andrade.
— 707 —

Conrad Ansorge.
— 708 —

stungen bekannt geworden sind. Ferner war zwischen den Sängern der Bühne und des Konzertsaales zu unterscheiden. Das Theater ist und bleibt nun einmal die Stätte, von der aus die Kunst zu den breitesten Massen des Volkes spricht, und dem Bühnenkünstler wendet sich das allgemeine Interesse am leichtesten und intensivsten zu. Der Konzertsänger muß verhältnismäßig schon weit größere Bedeutung besitzen, wenn er im gleichen Grade durchdringen und die größere Oeffentlichkeit fesseln soll.

Die Liste der Dirigenten und schaffenden Tonkünstler dürfte annähernd vollzählig sein. Nur bei den neuerdings hervortretenden jungen Komponisten ist die Grenze außerordentlich schwer zu ziehen, und da wird natürlich persönliche Ansicht entscheiden müssen. Wenn endlich die namhaftesten Musikgelehrten und Schriftsteller — darunter die Inhaber der wenigen Lehrstühle für Musik an deutschen Universitäten — hinzugefügt wurden, so geschah es einesteils, weil die meisten von ihnen auf irgend einem Gebiet auch als praktische Musiker sich bethätigt haben, anderenteils, weil eben auch ihre Namen zu den in musikalischen Kreisen bekanntesten gehören.

Was die Art der Behandlung des Stoffes betrifft, so ist bei der Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten alles Polemische absichtlich vermieden. Auch im kleinsten Rahmen ist es Aufgabe des Biographen, ohne zu fälschen, seine Miniaturbilder mit freundlichen Strichen so vorteilhaft wie möglich zu zeichnen.

Das benutzte Material stammt zum weitaus größten Teile aus den eigenen Mitteilungen der Künstler und Künstlerinnen.* Hoffentlich veranlaßt die Publikation dieser Notizen alle noch Fehlenden, zu ihren für die Zukunft geplanten Ergänzungen beizutragen.

* Bei den mit * versehenen traf die Auskunft nicht rechtzeitig mehr ein.

Digitized by Google

Sigrid Arnoldson.
— 711 —

Leopold von Auer.
— 715 —

702. Abert, Johann Joseph, ist am 21. September 1832 in Rochowitz in Böhmen geboren. Er floh aus dem Kloster Lujea, in dem er als Chorknabe erzogen wurde, wandte sich nach Prag und wurde hier Schüler des Konservatoriums unter Kittl und Tomaschek. 1852 kam er auf den Ruf Lindpaintners nach Stuttgart und trat in die kgl. Hofkapelle ein. Vom Kontrabassisten rückte er auf an das Dirigentenpult und erhielt 1867 nach dem Weggang Karl Eckerts die Stellung des Hofkapellmeisters. Vorher hatte er Reisen nach London und Paris unternommen, auf denen er zu berühmten Männern wie Auber, Rossini, Halévy u. a. in Beziehung trat und Gelegenheit hatte, sich künstlerisch fortzubilden. Seit 1852 war Abert schöpferisch thätig. Er schrieb Symphonien, eine symphonische Dichtung „Columbus", die Opern „Anna von Landskron", „König Enzio", „Astorga", „Ekkehard" und „Die Almohaden", Ouvertüren, Streichquartette, Lieder, Klavierstücke und eine Messe; ferner Etüden und Konzerte für Kontrabaß. A., der sich des Rufes eines tüchtigen Komponisten erfreut, zog sich 1888 ins Privatleben zurück.

703. Adler, Guido, Musikforscher und Schriftsteller, geb. am 1. November 1855 in Eibenschütz in Mähren, war auf dem Wiener Konservatorium, das er preisgekrönt verließ, Schüler von Bruckner und Dessoff. Auf der Universität, an der er 1878 zum Dr. jur., 1880 zum Dr. phil. promovierte, gründete er mit Mottl und Wolff den Akademischen Wagnerverein. 1881 habilitierte er sich an der Wiener Universität als Privatdozent, 1885 wurde er als Professor an die deutsche Universität in Prag berufen und kehrte 1898 auf den durch Hanslicks Abgang frei gewordenen Lehrstuhl für Musikgeschichte nach Wien zurück. A. hat der musikwissenschaftlichen Forschung besonders durch die von ihm aufgestellten Thesen über die geschichtliche Entwickelung der Harmonie mancherlei neue Gesichtspunkte eröffnet.

704. Albani, Marie Luise (eigentl. Name Lajeunesse), berühmte dramatische Sängerin, wurde im Jahre 1850 in Chambly bei Montréal geboren. Duprez in Paris und Lamperti in Mailand waren ihre Lehrer. 1870 begann sie ihre Bühnenlaufbahn in Messina als „Nachtwandlerin", und erregte so bedeutendes Aufsehen, daß sie nach kurzem Wirken in Florenz, 1872 an das Coventgarden-Theater in London berufen wurde. Der Erfolg ihres Auftretens war ein so entscheidender, daß sie London nicht mehr verließ. Als gefeierte Primadonna gehörte sie zwei Jahrzehnte der dortigen Bühne an, seit 1878 mit dem Pächter des Theaters, Ernest Gye, vermählt, und unternahm Gastspiele nach Paris, Berlin, Petersburg und Amerika, die ihrem Namen Weltruf verschafften. Die edle, pastose Stimme war von blendender Schön-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Alex. Ritter von Bandrowski.
— 720 —

Heinrich Barth.
— 722 —

heit und wie die ganze Persönlichkeit der Sängerin von weichem, sympathischem Wesen. In England tritt Frau A. noch im Konzertsaal auf und ist als ausgezeichnete Oratoriensängerin geschätzt.

705. d'Albert, Eugen, der bedeutendste Pianist der Gegenwart, hochbegabter Komponist und tüchtiger Dirigent, wurde zu Glasgow am 10. April 1864 als Sohn eines Musikers und Tanzmeisters geboren. Auf der National Training School in London war er Freischüler, studierte unter Ernst Pauer Klavier und erhielt für seine außerordentlichen Leistungen 1881 den Mendelssohnpreis. In diesem Jahre spielte der Siebzehnjährige im Krystallpalast das Schumannkonzert und ein eigenes so hervorragend, daß Hans Richter, der gerade in London war, auf ihn aufmerksam wurde und ihn veranlaßte, nach Wien zu kommen. Damit war d'A. die Carrière in Deutschland geöffnet. Er studierte noch zwei Jahre in Weimar bei Liszt und begann dann von Berlin aus, wo er bei seinem Auftreten 1883 das größte Aufsehen erregte, seine Konzertfahrten durch Europa und Amerika, die, von immer steigenden Erfolgen begleitet, ihn bald in die erste Reihe der modernen Pianisten stellten. Mit den größten Meistern des Klaviers teilt d'A. die souveräne technische Beherrschung seines Instrumentes; in den ersten zehn Jahren seines Wirkens trat sogar das Virtuosenhafte in einer die Gesamterscheinung fast beeinträchtigenden Weise in den Vordergrund. Nur intimere Kreise wußten, ein wie genial veranlagter und universell gebildeter Musiker d'A. ist, der schon in frühem Alter im Vomblattspieler und Transponieren der schwierigsten Partituren seinesgleichen suchte. Je älter er aber wurde, um so bedeutender entwickelte sich im Pianisten auch der Künstler; der Techniker trat zurück, immer mehr wurde d'A. ein Denker und Poet am Flügel, und heute steht er in der Darlegung der tiefsinnigsten Werke eines Bach, Beethoven und Brahms fast unerreicht da. Dabei verfügt er, wo er will, wie der eleganteste Salonspieler über die Reize des Anschlages und des kapriciös-anmutigen Vortrages. Hand in Hand mit dieser Verinnerlichung des ausübenden Künstlers ging die Entwickelung des schaffenden. Schon die „Suite" (op. 1) und das erste Konzert für Klavier zeigten ein starkes Talent, das in den folgenden Werken: der Symphonie in F, den Ouvertüren zu „Hyperion" und „Esther", dem zweiten Konzert in E, in Chorwerken und Liedern immer bedeutsamer hervortrat. In der letzten Zeit, wo er vorübergehend an der Weimarer Bühne auch als Kapellmeister thätig war, hat sich d'A. fast ausschließlich der Oper zugewendet. Es entstanden die musikalischen Dramen „Der Rubin", „Gernot" und der komische Einakter „Die Abreise", in denen d'A. den dramatischen Stil der neudeutschen Schule

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Emma Baumann.
— 724 —

Waldemar von Baußnern.
— 725 —

mit der thematischen Erfindung und dem Kammerstil der Brahmsschen Richtung zu verbinden sucht. D'A., der nach seiner Trennung von Teresa Carreño eine neue Ehe mit der Sängerin Henriette Fink eingegangen ist, lebt in Sachsenhausen bei Frankfurt a. M.

706. Andersen, Joachim, ausgezeichneter Flötenvirtuose, Komponist und Dirigent, geb. am 29. April 1847 in Kopenhagen, erhielt seine musikalische Ausbildung in seiner Vaterstadt und trat dort schon im Alter von 14 Jahren als Solist vor die Oeffentlichkeit. Er begann seine Laufbahn als erster Flötist im Kopenhagener Musikvereins-Orchester unter Niels W. Gade und wurde 1868 Mitglied der königl. Kapelle. Seine erfolgreichen Kunstreisen durch Skandinavien und Finnland verschafften ihm 1877 einen Ruf an die kaiserl. Kapelle in St. Petersburg. 1881 kam A. nach Berlin, wirkte zuerst im Bilseschen Orchester und nach dessen Auflösung an der königl. Hofoper als Solofloötist, um dann Mitglied und Mitbegründer des jetzigen Philharmonischen Orchesters zu werden. Hier bethätigte er sich nicht nur als Virtuose, sondern später auch als stellvertretender Dirigent und leitete namentlich im Sommer einen Teil der von dem Orchester in Scheveningen veranstalteten Konzerte. 1893 entschloß sich A. auf Anraten Bülows, Joachims, Griegs u. s. w. sich gänzlich der Dirigentenlaufbahn zu widmen. Er lebt seit 1895 in Kopenhagen als Kapellmeister des Palais Orchesters und leitet die großen Orchesterkonzerte im Tivoli-Saal. A. ist für sein Instrument auch schaffend thätig gewesen. Seine Konzertkompositionen und Studienwerke nehmen in der Flötenlitteratur einen vornehmen Rang ein.

707. d'Andrade, Francesco, ausgezeichneter Baritonist und Bühnenkünstler, geb. 1859 in Lissabon. Seine gesanglichen Studien leiteten Miraglia und Ronconi in Mailand. Er bildete seine nicht große, aber besonders edle, klangvolle und modulationsfähige Stimme nach den Prinzipien der bewährten italienischen Traditionen aus und eignete sich eine vollkommene technische Meisterschaft an. d'Andrade ist vorwiegend ein dramatischer Künstler; seine Gesangskunst dient ihm nur als Mittel zur Charakteristik seiner Gestalten, und einen wesentlichen Anteil an seinen Erfolgen hat immer der intelligente und südlich temperamentvolle Schauspieler. Seine hervorragendsten Rollen sind der Rigoletto, der Luna, der Renato, vor allem aber der Don Giovanni, seine unbestrittene Meisterleistung, in der er durch seine Auffassung vorbildlich gewirkt hat. In neuerer Zeit wendet sich d'Andrade dem deutschen Repertoire zu, für das er das Studium der deutschen Sprache ernsthaft betrieben hat. Beständige Gastspielreisen haben ihn durch Italien, Rußland, England, Spanien, Holland und Schweden geführt; vielleicht ist er aber

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Hugo Becker.
— 726 —

Max Joseph Beer.
— 729 —

nirgends so gefeiert worden als in Deutschland, besonders in Berlin, wo er eine Popularität wie wenige ausländische Größen genießt.

708. **Anforge**, Konrad, Pianist, geb. in Buchwald bei Liebau i. Schl. am 15. Okt. 1862, studierte am Konservatorium zu Leipzig, und schloß sich darauf an Liszt in Weimar an. Seit Jahren hat A. auf Konzertreisen, die durch ganz Deutschland und bis Amerika sich erstreckten, den Ruf eines technisch virtuosen und musikalisch ungewöhnlich interessanten Spielers erworben. A. liebt es, sich in besonders schwierige Aufgaben zu vertiefen und weiß auch bekannten Stücken neue Seiten abzugewinnen. Als schaffender Tonkünstler ist A. namentlich mit Liedern hervorgetreten, in denen er die Erzeugnisse der modernsten Lyrik der Liedkomposition zu erobern versucht. A. lebt in Berlin.

709. ***Anthes**, Georg, Kammersänger, Tenorist. Dresden.

710. ***Arndts**, W., Altistin. Berlin.

711. **Arnoldson-Fischhof**, Sigrid, hervorragende dramatische Gesangskünstlerin (Sopran), geb. 20. März 1869 in Stockholm, studierte bei Mme. Artôt in Berlin und war in Paris Schülerin von Maurice Strakosch. Auf Gastspielreisen, die sie nach allen größeren Städten Europas und Amerikas unternahm, ist sie als Vertreterin der italienischen Schule, speziell des kolorierten Gesanges aufs vorteilhafteste hervorgetreten. Ihre liebliche und graziöse Erscheinung, ihre schöne und sympathische Stimme, die in allen Lagen ausgeglichen ist und eine virtuose Gesangstechnik verschafften ihr bedeutende Erfolge in Rollen, wie Mignon, Rosine u. s. w., doch auch dramatische Partien (Carmen, Tatjana 2c.) finden in ihr eine talentvolle Interpretin. S. A., die Gattin Alfred Fischhofs, eines Neffen des Wiener Konservatoriumsdirektors F., lebt in Paris, gehört aber alljährlich der Petersburger Oper einige Monate an und ist in Deutschland (z. B. an der Hofoper in Berlin) ein gern gesehener Gast.

712. ***Artner**, Josephine von, am Stadttheater in Hamburg.

713. **Artôt**, Joséphine Désirée Montagney, berühmte Sängerin, stammt aus der weitverzweigten Künstlerfamilie Montagney-Artôt. Ihr Vater, Jean Désiré, war erster Hornist in der Privatkapelle des Königs von Belgien und Professor am Brüsseler Konservatorium, ihr Onkel war der Geigenvirtuose Alexandre Joseph Montagney. D. A. ist geboren am 21. Juli 1835 in Paris und war Schülerin der Mme. Viardot-Garcia. 1857 trat sie zuerst in Konzerten in Brüssel auf; 1858 wurde sie auf Anraten Meyerbeers an die große Oper in Paris engagiert. Diese Stellung gab sie trotz außerordentlicher Erfolge bald wieder auf, unternahm Gastspielreisen durch Frankreich, Belgien und Holland und ging dann nach Italien. Als Mitglied der Lon-

Digitized by Google

Lola Beeth.
— 730 —

Eduard Behm.
— 731 —

nischen Operngesellschaft tauchte sie 1859 in Berlin auf, und feierte am alten Königstädtischen Theater beispiellose Triumphe. Mehrere Jahre blieb sie in Deutschland, vornehmlich in Berlin, ging 1866 nach Rußland und später nach London und Kopenhagen. 1869 heiratete sie den bekannten Baritonisten Padilla, ließ sich erst in Berlin und 1889 in Paris nieder. Sie ist dort noch als geschätzte Gesanglehrerin thätig und hat mit ihren Schülern große Erfolge gehabt. Ihre Stimme war von Hause aus ein umfangreicher Mezzosopran, der sich durch das Studium in Italien in der Höhe entwickelt hatte. Ihre schauspielerische Veranlagung machte sie zu einer dramatischen Sängerin allerersten Ranges.

714. Andran, Edmond, Sohn des berühmten Tenors der Pariser komischen Oper, wurde am 11. April 1842 in Lyon geboren. 1861 kam er nach Marseille, wo sein Vater Gesanglehrer und Direktor des Konservatoriums war, und wurde Kapellmeister an der Kirche St. Josèphe. A. ist ein tüchtiger Organist und hat geistliche Musik, darunter eine Messe geschrieben. Berühmt aber wurde er durch seine komischen Opern und Operetten, die mit größtem Erfolge zur Aufführung kamen.

715. Auer, Leopold v., einer der namhaftesten Schüler Joachims, wurde in Veszprém in Ungarn am 7. Juni 1845 geboren. Bevor er 1861 zu seinem Meister nach Hannover ging, hatte Jakob Doet in Wien die Studien des auf dem Pester Konservatorium vorgebildeten jungen Künstlers geleitet. Von 1864 ab war H. als Konzertmeister thätig, zuerst in Düsseldorf, dann 1866—68 in Hamburg. Seitdem lebt A. in St. Petersburg als Professor am kaiserl. Konservatorium, und seit 1872 als Solist des Hoftheaterorchesters. In den Jahren 1887—1892 dirigierte A. die Symphoniekonzerte der k. russ. Musikgesellschaft.

716. Aulin, Tor, hervorragender schwedischer Geiger, geboren am 10. September 1866 in Stockholm, ist ein Schüler Emile Saurets und als Komponist Philipp Scharwenkas in Berlin. Seit 1889 ist er Konzertmeister der kgl. Hofoper in Stockholm; 1887 gründete er das „Streichquartett Aulin", das alljährlich nicht nur in Skandinavien, sondern auch in Rußland und Deutschland erfolgreiche Konzertreisen unternimmt. A. erfreut sich auch als Virtuose eines bedeutenden Rufes.

717. *Bachmann, Hofopernsänger. Berlin.

718. Bachrich, Sigismund, Violinist, geb. am 23. Jan. 1841 in Zsambokreth in Ungarn, besuchte das Konservatorium in Wien und war Schüler von Böhm. Kurze Zeit wirkte er als Dirigent an einer kleinen Bühne und ging dann nach Paris. Hier lebte er Jahre hindurch in untergeordneten Stellungen; erst nach seiner Rückkehr nach Wien gelang es ihm, künstlerisch bedeutsam hervorzutreten. B. wurde

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Thereſe Behr.
— 732 —

Franz Beier.
— 733 —

Bratſchiſt im Hellmesberger-Quartett, und gehörte dieſer Vereinigung zwölf Jahre lang an, trennte ſich dann aber von ſeinen Genoſſen und trat in das neugebildete Roſé-Quartett ein. B. wird in Wien als Geiger ſehr geſchätzt; er iſt Mitglied des Philharmoniſchen und des Hofopernorcheſters und Lehrer am Konſervatorium.

719. **Balakirew**, Miły, der phantaſiereiche ruſſiſche Tonſetzer, geboren 1836 in Niſchny-Nowgorod, begann während ſeiner Studentenzeit auf der Univerſität von Kaſan auf eigene Hand, an ſeiner muſikaliſchen Ausbildung zu arbeiten. Er trat zunächſt in Petersburg als Pianiſt auf, widmete ſich dann aber dem Lehrberufe und gründete 1862 die „Unentgeltliche Muſikſchule". Vorübergehend war er als Kapellmeiſter am czechiſchen Theater in Prag thätig; 1867 bis 1870 leitete er die Konzerte der kaiſ. Muſikgeſellſchaft in Petersburg. 1872 zog er ſich ins Privatleben zurück. B. hat großen Einfluß auf das ruſſiſche Muſikleben gehabt und ſich namentlich um das Eindringen der neueren Richtungen (Liszt, Wagner und Berlioz) verdient gemacht. Sein eigenes Schaffen ſpiegelt dieſe Geſchmacksrichtung deutlich wieder, und B. gehörte dadurch zu den Führern der jungruſſiſchen Schule. Er ſchrieb Muſik zu „König Lear", Ouvertüren über ruſſiſche, ſpaniſche und czechiſche Themen, eine ſymphoniſche Dichtung „Tamara", eine orientaliſche Phantaſie „Islamei" für Klavier, Lieder, Klavierſtücke, Arrangements u. a. m. Viel Wildes, Unabgeklärtes findet ſich darunter, aber auch viel Farbenprächtiges. Verdienſtvoll iſt ſeine Sammlung ruſſiſcher Nationalmelodien.

720. **Bandrowski**, Alexander, Ritter von, Tenoriſt, geb. 22. April 1860 in Lubaczow in Galizien, ſtudierte bei Sangiovanni in Mailand und Luigi Salvi in Wien. v. B. gaſtierte als Opern- und Konzertſänger in Wien, Berlin, München, Dresden, London, Warſchau ꝛc., und lebt in Frankfurt a. M.

721. ***Barcewicz, Stanisław.** Warſchau.

722. **Barth**, Heinrich, geb. am 12. Juli 1847 in Pillau bei Königsberg in Oſtpreußen, erhielt ſeine erſte Ausbildung in Potsdam von L. Steinmann, ſeinem Adoptivvater. In Berlin ſtudierte er unter Leitung Bülows und Bronſarts und war kurze Zeit auch Schüler von Taufig. 1868 trat er in das Lehrerkollegium des Sternſchen Konſervatoriums; 1871 wurde er an die kgl. Hochſchule für Muſik berufen. Schon als Knabe hatte B. durch ſeine Virtuoſität Aufſehen erregt. Auch in der Phyſiognomie des gereiften Künſtlers iſt die techniſche Meiſterſchaft, mit der er die Schwierigkeiten des alten wie des neueren Klavierſtiles beherrſcht, ein hervorſtechender Zug geblieben. Dazu geſellte ſich aber eine Vertiefung des muſikaliſchen Empfindens, die weniger in der Leidenſchaftlichkeit als in

Vergleiche auch „Künſtler-Lexikon".

Digitized by Google

Gemma Bellincioni.
— 735 —

Franz Bennat.
— 736 —

der Objektivität und der Vornehmheit seiner Wiedergabe sich kund giebt, und die B. ganz besonders zu einem berufenen Interpreten der klassischen Kammermusik stempelt. Als solcher hat er sich in eigenen Veranstaltungen (mit Wirth und Hausmann) wie auch als Partner Joachims und seiner Genossen einen begründeten Ruf erworben. B. ist als Solist namentlich auch in England mit großem Erfolge aufgetreten. Nächst der Wirkung seines Vorbildes verdankt B. die Resultate seiner Lehrthätigkeit seiner künstlerischen und menschlichen Gewissenhaftigkeit. B. ist kgl. Professor und Hofpianist des verstorbenen Kaisers Friedrich.

723. ***Battistini**, Mattia, Bassist Manzanares.

724. **Baumann**, Emma, Sopranistin, herz. sächsische Kammersängerin, geb. 7. April 1855 in Erfurt, empfing ihre künstlerische Ausbildung bei Frau Direktor Seidelmann in Breslau. Ihre Thätigkeit als Koloratursängerin begann sie am Stadttheater in Dortmund. Nach einjähriger Thätigkeit wurde sie von dort aus an das Stadttheater in Leipzig engagiert, dem sie noch heute als angesehenes Mitglied angehört.

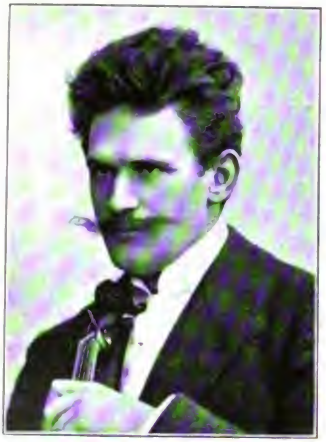
725. **Baußnern**, Waldemar v., Komponist, geb. 29. November 1866 in Berlin, studierte, nachdem er den ersten Musikunterricht in Kronstadt, Pest und Wien erhalten hatte, in seiner Vaterstadt bei W. Bargiel und Fr. Kiel an der kgl. Hochschule und Meisterschule der Akademie. Er war darauf als Chordirigent in Mannheim und Heidelberg thätig. Seit 1894 lebt er in Dresden als Dirigent der Singakademie und der Dresdner Liedertafel. W.'s Name wurde zuerst bekannt, als Bülow seinen „Gesang der Sappho" (für Altsolo und Orchester) in einem Philharmonischen Konzerte aufführte. Eine Symphonie, mehrere Ouvertüren, eine „Zigeunersuite" für Streichorchester, Chorkompositionen, Kammermusikwerke und Lieder drangen nur gelegentlich in die Oeffentlichkeit. Dagegen erregte die Erstlingsoper W.'s, das Musikdrama „Dichter und Welt" (Dichtung von Julius Petri), anläßlich ihrer Première am Hoftheater in Weimar im Juni 1897 berechtigtes Aufsehen.

726. **Becker**, Hugo, Cellovirtuose, geb. 18. Februar 1863 in Straßburg i. E., war Schüler von Hündinger, Grützmacher, de Swert u. a.; in der Theorie unterrichtete ihn sein Vater, der berühmte Mannheimer Violinvirtuose Jean Becker. In Mannheim war auch der junge Becker als Hofmusiker ein Jahr lang thätig, trat dann in das Quartett seines Vaters (das „Florentiner Quartett") als Cellist ein und ging mit diesem einige Jahre auf Reisen. 1883–86 war B. Solist des Opernorchesters in Frankfurt a. M. In nahezu ganz Europa ist B. mit außerordentlichem Erfolge aufgetreten. Er erhielt den Titel königl. preuß. Professor und ist großh. bad. Kammervirtuos.

727. **Becker**, Reinhold, geb. 11. Aug

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google



Felix Berber.
— 738 —

Wilhelm Berger.
— 739 —

1842 in Adorf in Sachsen, lebte längere Zeit als Violinvirtuose in Südfrankreich. Als ihn ein Leiden zwang, das Violinspiel aufzugeben, kehrte er nach Deutschland zurück und widmete sich ganz der Komposition. B. lebt in Dresden, bekannt als Komponist gefälliger Lieder und Männerchöre. Von größeren Werken gelangten seine Oper „Frauenlob" und „Radbold" zur Aufführung. Sein „Choral von Leuthen" gewann 1899 den Kaiserpreis auf dem Männerwettgesangstreit in Kassel.

728. **Beer**, Anton, Komponist, geb. 29. Juni 1864 in Kohlberg in d. Oberpfalz, studierte unter Rheinberger an der Münchner Akademie der Tonkunst Komposition. In Regensburg, wo er als Seminarlehrer angestellt war, leitete er das bescheidene Orchester der Anstalt. Seine musikalischen Fähigkeiten verschafften ihm in der Folge die Stellung eines Domorganisten in Eichstedt. B. siedelte später nach München über. Hier lebt er als Musiklehrer, eifrig mit Komponieren beschäftigt. Einige Kammermusikwerke, Lieder und vor allem seine Erstlingsoper „Sühne" erregten Aufmerksamkeit und verschafften ihm einen allerdings noch kleinen Kreis enthusiastischer Anhänger.

729. **Beer**, Max Joseph, Komponist, geb. 25. August 1851 in Wien, genoß privaten Unterricht und bildete sich durch eifrige Studien selbständig weiter. Von seinen Arbeiten, die natürliche Erfindung und ein tüchtiges Können zeigen, wurden Klavierstücke, Lieder, Chorwerke und Melodramen bekannt; ferner die Opern „Friedel mit der leeren Tasche" und „Der Strike der Schmiede", von denen die letztere auch in Berlin zur Aufführung gelangt ist.

730. **Beeth**, Lola, Bühnensängerin (Sopran), geb. 1864 zu Krakau in Galizien, ist Schülerin der Dustmann in Wien und der Viardot-Garcia in Paris. Von Berlin aus, wo sie als jugendlich-dramatische Sängerin zu Bedeutung und Ansehen gelangte, ging sie an die Wiener Hofoper. L. B. ist gastierend auch in Paris, London, Amerika, Rußland, Rumänien, Ungarn ꝛc. mit großem Erfolge aufgetreten und lebt in Wien.

731. **Behm**, Eduard, Komponist u. Pianist, geb. 8. April 1862 in Stettin, studierte in Leipzig Philosophie und Musik bei Professor Oskar Paul, Weidenbach und Reinecke, später in Berlin bei Härtel, Oskar Raif und kurze Zeit bei Kiel. B. wurde zuerst als Klavierspieler bekannt und machte größere Reisen u. a. mit Dengremont. 1890 ging er auf Bülows Empfehlung zu Brahms nach Wien, wo er (wie auch in Ischl), den fast täglichen Verkehr mit dem Meister genießen durfte. B. war dann zwei Jahre in Stettin als Dirigent, Klavierlehrer und Kritiker, zwei weitere Jahre in Erfurt thätig und ließ sich darauf in Berlin nieder. Hier lebt er hauptsächlich der Komposition, ist Direktor des Schwantzerschen Konservatoriums und wirkt zuweilen in

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Julius von Bernuth.
— 740 —

Franz Betz.
— 742 —

Konzerten (Eugen Gura ꝛc.) als vortrefflicher Begleiter am Flügel mit. Von seinen Kompositionen erhielt eine Symphonie in D moll den Mendelssohn-, ein Klavierkonzert den Bösendorffer-Preis. Seine Oper „Schelm von Bergen" wurde 1899 mit Erfolg in Dresden und Schwerin aufgeführt. B. veröffentlichte ferner eine Violinsonate, ein interessantes Klaviertrio, Klavierstücke und fein empfundene Lieder.

732. **Behr**, Therese, Altistin, geb. 14. Sept. 1876 in Stuttgart, studierte zuerst bei Julius Stockhausen in Frankfurt a. M., ging von dort aus an das Cölner Konservatorium zu Prof. Schulz-Dornburg und dann nach Berlin zu Etelka Gerster. Sie wirkte in Konzerten und eigenen Liederabenden in Berlin, Bremen, Frankfurt a. M., Cöln, Wien, Hamburg, Hannover, ferner in Holland und Belgien so erfolgreich, daß sie bereits zu den bekannten und beliebten Konzertsängerinnen zählt. Th. B. lebt in Mainz.

733. **Beier**, Franz, Dr., Dirigent und Musikschriftsteller, geb. am 18. April 1857 in Berlin als Sohn des Stabshornisten und Leiters der Bataillonsmusik des Kaiser Franz Regiments, verdankt seine musikalische Ausbildung dem Kullackschen und dem Sternschen Konservatorium. Schon als 11jähriger Knabe half er durch Tanzspielen am Klavier seinen Eltern in der Sorge für die zahlreiche Familie. Nach absolviertem Abiturientenexamen bezog er zum Studium der Kunstgeschichte und Philosophie die Berliner Universität und wirkte zugleich als Lehrer der Mittelklassen am Sternschen Konservatorium. Das Resultat seiner musikhistorischen Studien, die er unter Ph. Spittas Leitung trieb, war seine bekannt gewordene Doktor-Dissertation, mit der er 1883 in Rostock promovierte: „Joh. Jac. Froberger und seine Suite". 1884 wurde er Musik- und Chordirektor am Stadttheater zu Aachen, im folgenden Jahre am königl. Theater zu Kassel, wo er nach dem Tode Wilh. Treibers, 1899, zum ersten königl. Kapellmeister befördert wurde. Seine Neubearbeitung der Spohrschen Oper „Die Kreuzfahrer" kam als Galavorstellung anläßlich des ersten Männergesang-Wettstreits zu Kassel 1899 zur Aufführung. Aus der schriftstellerischen Thätigkeit B.s sind außer der erwähnten Dissertation die Broschüre über „Faust's Verdammnis" von Berlioz, sowie zahlreiche verdienstvolle Einführungen in die Werke des Kasseler Opernrepertoires zu nennen. B. der in Kassel auch die Abonnementskonzerte leitet, ist Oberleutnant, Ritter des roten Adlerordens, des Waldecker Verdienstkreuzes ꝛc.

734. **Bellermann**, Heinr., Dr. Prof., Sohn des bekannten Direktors des Gymnasiums zum Grauen Kloster, der sich durch seine Untersuchungen um die Kenntnis der altgriechischen Musik verdient gemacht hat, ist am 10. März 1832 in Berlin geboren. Seine Ausbildung erhielt er auf dem Institut für

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Elise Beuer.
— 743 —

Martin Blumner.
— 746 —

Kirchenmusik, wo Eduard Grell sein Lehrer in Komposition und Kontrapunkt war. B. wirkte über 45 Jahre (1853—98) als Gesanglehrer am Gymnasium zum Grauen Kloster. 1861 erhielt er den Titel kgl. Musikdirektor, 1866 wurde er zum a. o. Professor für Musikgeschichte an der Berliner Universität ernannt, 1875 zum ord. Mitglied der Akademie der Künste. B. hat ausschließlich Vokalkompositionen geschaffen (Motetten, Psalmen, geistliche und weltliche Chöre und Lieder), entsprechend seinem der modernen Instrumentalmusik feindlichen, reaktionären Standpunkt, den er theoretisch mit aller Entschiedenheit in seinem Lehrbuche „Der Kontrapunkt" vertritt. Interessant sind seine (Manuskript gebliebenen) Kompositionen Sophokleischer Chöre aus „Ajax", „König Oedipus" und „Oedipus auf Kolonos". Ein geschichtliches bedeutsames, sehr verdienstvolles Werk ist seine 1858 erschienene Schrift „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert", ein für das Studium der mittelalterlichen Musik unentbehrliches Buch.

735. ***Bellincioni**, Gemma. Florenz.

736. **Bennat**, Franz, Cellist, geb. am 17. Aug. 1844 in Bregenz, erhielt seine Ausbildung auf dem Konservatorium für Musik in München bei Hypolit Müller und bei Franz Servais in Brüssel. B. ist seit 1864 Mitglied des Münchener Hoforchesters, erhielt den Titel Kammermusiker und wirkt seit 1888 als Violoncellist im „Walter-Quartett" mit. Er ist ein vortrefflicher Musiker und zeichnet sich durch Größe und Schönheit des Tones aus.

737. **Benoit**, Peter Léonard, der hervorragendste vlämische Tonsetzer, wurde am 17. August 1834 zu Harlebeke in Flandern geboren. 1851—55 war er Schüler des Brüsseler Konservatoriums, 1856 Kapellmeister am Parktheater in Brüssel. Er schrieb zunächst mehrere kleinere Bühnenwerke und 1857 eine Kantate, für die er den großen Staatspreis erhielt. B. ging dann auf Studienreisen nach Deutschland und besuchte Leipzig, Dresden, München und Berlin. 1861 kam er nach Paris und dirigierte hier kurze Zeit die Bouffes Parisiens. Nach seiner Rückkehr nach Brüssel hatte er einen großen Erfolg mit seiner Missa solemnis. Seit 1867 ist er Direktor des Konservatoriums, seit 1882 Mitglied der Brüsseler Akademie. B.'s wichtigste Werke sind nächst der Messe sein Tedeum und sein Requiem; die Oratorien „Luzifer" und „De Rhijn"; das „Drama Christi", die Rubens-Kantate und eine Chorsymphonie „Die Schnitter". B. schrieb außerdem mehrere vlämische Opern, Konzerte, weltliche und geistliche Chorwerke mit Orchester, Lieder und Klaviermusik. Er ist auch mit Erfolg als Musikschriftsteller thätig.

738. **Berber**, Felix, Violinvirtuose, geb. am 11. März 187* in Jena, empfing seine musikalische Ausbildung bei Professor A.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Arrigo Boito.
— 748 —

Gustav Borchers.
— 749 —

Brodsky in Leipzig. Er wirkte in England als angesehener Solist, machte Konzertreisen durch Deutschland, Holland und Rußland, und war 5 Jahre Konzertmeister und Führer eines Streichquartetts in Magdeburg. Seit 1898 ist er erster Konzertmeister am Theater- und Gewandhausorchester in Leipzig.

739. **Berger**, Wilhelm, Komponist, in Boston am 9. August 1861 geboren, stammt von deutschen Eltern und ist in Bremen, wo sein Vater als Schriftsteller lebt, erzogen worden. In der Komposition war er Schüler von Friedrich Kiel. B., der nebenbei ein ausgezeichneter Klavierspieler ist, hat sich hauptsächlich schaffend bethätigt. Zuerst wurden seine Lieder bekannt, die reich an melodischer Erfindung durch Natürlichkeit und vornehme Haltung fesseln. Verschiedene seiner größeren Werke sind preisgekrönt. Auf der Tonkünstlerversammlung in Mainz hatte 1898 eine Symphonie in B dur großen Erfolg, desgleichen in Berlin das Chorwerk „Meine Göttin" für Männerstimmen und Orchester. Ferner sind zu nennen „Gesang der Geister über den Wassern" und „Euphorion", beide für Chor und Orchester, ein Streichquartett, Violinsonaten, eine Klaviersonate in H, Variationen für 2 Klaviere, geistliche und weltliche a capella-Chöre. In einem mustergültigen Beispiel hat B. das leider vernachlässigte Genre des Streichtrios wieder belebt. B. wirkt in Berlin als Lehrer für Komposition und Klavierspiel am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium.

740. **Bernuth**, Julius v., Dirigent, geb. am 8. August 1830 in Rees im Regierungsbezirk Düsseldorf, erhielt seine musikalische Ausbildung zuerst in Berlin, wo Dehn in der Theorie, W. Taubert im Klavierspiel ihn unterrichteten; dann auf dem Konservatorium in Leipzig durch Hauptmann und Richter (Theorie), Moscheles, Wenzel und Playdi (Klavier). Gesang studierte er bei Prof. Götze in Leipzig und Manuel Garcia in London. v. B. wirkte etwa 10 Jahre lang als Dirigent der Euterpe-Orchesterkonzerte und der Singakademie in Leipzig, wurde 1867 nach Hamburg berufen und leitete hier die Philharmonischen Konzerte bis 1894, die Konzerte der Singakademie bis 1895. Seit 1873 ist v. B., der den Titel kgl. Professor erhielt, Direktor des Konservatoriums der Musik in Hamburg.

741. **Bertram**, Theodor, Baritonist, geb. am 12. Februar 1869 in Stuttgart, erhielt von seinem Vaterlinterricht im Gesang. B. gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen der modernen Opernbühne. Ein großes, ausgiebiges und wohllautendes Organ, von seltener Gleichmäßigkeit in der Tonbildung, das sich mühelos in allen Lagen bewegt und den Anforderungen der Technik gerecht wird, eine stattliche, jugendkräftige Erscheinung und ein ausgearbeitetes, durchaus natürliches Spiel, das sind die Vorzüge, die B.'s Erfolge in einem vielseitigen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Ludovic Breitner.
— 753 —

Max Brode.
— 757 —

Rollenfach erklären. Zuerst in Hamburg und Berlin (Kroll) engagiert, kam B. vor kurzem an die Münchener Hofoper, gehört aber von 1899 ab der Hofoper in Wien an. Gastspiele führten ihn nach Stuttgart, Karlsruhe, Köln ꝛc., in letzter Zeit in Gemeinschaft mit seiner Gattin, Frau Fanny Moran-Olden.

742. Betz, Franz, der Meistersänger der deutschen Bühne (Baritonist), wurde geb. am 19. März 1835 in Mainz und besuchte das Polytechnikum in Karlsruhe. Hier begann er auch seine Gesangsstudien. Ueber seine Lehrer und Vorbilder ist nichts bekannt; das Meiste und Beste seines Wissens und Könnens erwarb er sich wohl in der eigenen praktischen Bethätigung. B. hat, wie so viele große Künstler, zuerst wenig Erfolg gehabt. In Hannover, wo er 1856 bis 1857 engagiert war, schätzte man ihn nicht besonders; er kam dann an kleinere Bühnen, nach Altenburg und Gera (1858) und nach Rostock (1859). Von hier aus erfolgte ein Gastspiel in Berlin, das für B.'s Laufbahn entscheidend wurde. Er sang den Carlos in Verdis Ernani, und die inzwischen erstarkte Stimme fiel so auf, daß B. für die Hofoper verpflichtet wurde. Im Laufe des folgenden Jahrzehntes entwickelten sich nun seine stimmlichen Mittel zu einer Pracht, die in der Geschichte der Gesangskunst fast einzig dasteht. Nicht nur die Höhe war eine für einen Bariton ungewöhnlich glänzende, auch die mittlere und tiefere Lage besaß eine Klangfülle, die alles, was sich daneben hören ließ, mühelos in den Schatten stellte. Dabei war sein frei und edel gebildeter Ton nie dickflüssig, sondern auch in der größten Kraftentfaltung von eleganter Schlankheit und Durchsichtigkeit. Zu diesen Vorzügen kam eine sichere Technik der Atemführung und, namentlich in der späteren Zeit, eine mustergültige Behandlung der Sprache, die sich nicht auf Deutlichkeit beschränkte, sondern aus Wort und Ton ein einheitlich verschmolzenes Ganze zu erzeugen wußte. Daher war B. auch ganz besonders berufen für die Schöpfungen Wagners bahnbrechend einzutreten. Als Schauspieler ist B. nie eigentlich hervorragend gewesen, obwohl er sich auch als solcher eine ausreichende Routine erworben hatte und schon durch seine imponierende Erscheinung, wie durch sein maß- u. würdevolles Spiel wirkte. Indessen, gewisse fein-komische und gutmütig-joviale Rollen lagen seiner Begabung vortrefflich; sein Hans Sachs und zuletzt sein Falstaff (Verdi) waren geradezu Meisterleistungen auch in der Darstellung. Daß ein so vollendeter Sänger auch im Konzertsaal großen Erfolg hatte, ist natürlich; namentlich in den Aufführungen der „Singakademie" war B. lange Zeit hindurch der ständige Vertreter der Baßpartien (Elias, Christus u. s. w.). Im Jahre 1868 schuf er in München die Gestalt des Hans Sachs, 1876 in Bayreuth den Wotan.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Ignaz Brüll.
— 762 —

Paul Bulß.
— 764 —

Unzählige andere Partien fanden durch ihn in Berlin ihre erste Wiedergabe. Bis zu seinem Rücktritt im Jahre 1898 war B. der Ruhm der Berliner Hofoper, der Letzte eines Ensembles, das sich hier in nie wiedererreichter Vollkommenheit einst zusammengefunden hatte. B. lebt in Berlin; er ist kgl. Kammersänger und Ehrenmitglied der kgl. Bühne.

743. **Beuer**, Elise, Sopranistin, geb. in Karlsbad in B., wurde in Wien zur Bühnensängerin ausgebildet. Nachdem sie 1 Jahr in Chemnitz und 1 Jahr in Mainz thätig war, gehörte sie seit 1892 dem Stadttheater in Leipzig an. Dort entwickelte sie sich zu einer ersten künstlerischen Kraft und wurde 1899 an das Hamburger Stadttheater engagiert.

744. ***Birrenkowen**, am Stadttheater in Hamburg.

745. ***Bloomfield-Zeisler**, Fanny, Frau, Pianistin. Chicago.

746. **Blumner**, Martin, Dr., Dirigent und Komponist, der langjährige verdienstvolle Leiter der Berliner Singakademie, ist zu Fürstenberg in Mecklenburg am 21. November 1827 geboren. Er war Schüler von Dehn und Grell, nachdem er 1845—47 erst Theologie, dann Philosophie und Naturwissenschaften studiert hatte. Seit 1845 ist B. Mitglied der Singakademie; 1853 wurde er neben Grell Vizedirigent des Chores, und 1876 folgte er seinem Lehrer als Direktor des Institutes. Auch Dirigent der Zelterschen Liedertafel ist B. längere Zeit gewesen. In seinen Kompositionen, die stets vornehme Musik enthalten, vor allem in seinen Oratorien „Abraham" (1859) und „Der Fall Jerusalems" vertritt B. die konservative, an die klassischen Meister des Vokalsatzes sich anlehnende Richtung; volkstümlicher giebt er sich in seinen Liedern und Gesangsduetten. Als Dirigent hat B. es verstanden, die Singakademie auf der Höhe ihres Rufes zu erhalten, als diejenige Körperschaft, die treu an den Traditionen der älteren Chormusik festhält und die Reinheit des Stiles vor allem zu wahren sucht. Unter B. haben aber auch, und das gereicht ihm zur Ehre, neuere Werke neben denen der alten Meister Aufnahme in die Programme gefunden. B. ist ordentliches Senatsmitglied und Vizepräsident der kgl. Akademie der Künste, Vorsteher einer Meisterschule für Komposition, kgl. Musikdirektor, Professor und Ehrendoktor der Berliner Universität.

747. **Bötel**, Heinrich, beliebter Bühnentenor, wurde am 6. März 1858 in Hamburg geb., wo sein Vater Fuhrwerksbesitzer war. Dieser Umstand erzeugte die Fabel, B. sei, wie einst Wachtel, vom Kutschbock auf die Bühne gekommen. Seine Ausbildung verdankt er der Initiative des findigen Direktors Pollini, der auf seine stimmliche Begabung aufmerksam geworden war, ihm Unterricht erteilen ließ und für sein weiteres Fortkommen sorgte. B. trat zuerst

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Heinrich Bulthaupt.
— 765 —

August Bungert.
— 766 —

in Hamburg als Maurico auf und machte nicht geringes Aufsehen; bald wurde er aus einer Lokalgröße zu einem Sänger von Weltruf. B., der nur eine beschränkte Anzahl von Rollen beherrschte, erzielte seine Erfolge hauptsächlich durch die ungewöhnlich glänzende und ausdauernde Höhe, die ihm gestattet, seine berühmten hohen C's verschwenderisch zu Gehör zu bringen. Er ist dem Hamburger Stadttheater treu geblieben, unternimmt aber alljährlich längere Gastspielreisen.

748. **Boito**, Arrigo, Komponist und Dichter, geboren 24. Februar 1842 zu Padua, absolvierte seine musikalischen Studien am Mailänder Konservatorium. 1862—69 war er auf Reisen in Paris und in Deutschland, wo er sich mit den reformatorischen Bestrebungen R. Wagners bekannt machte. Als Komponist trat B. mit zwei Kantaten an die Oeffentlichkeit, dann 1868 mit der Oper „Mefistofele", die, anfangs in Mailand abgelehnt, bei späteren Reprisen ihm den Ruf eines geistvollen Tonsetzers begründet hat. Weitere musikdramatische Arbeiten blieben bisher Manuskript; dagegen ist B. als Dichter lyrischer, dramatischer und novellistischer Werke weit fruchtbarer und allgemeiner geschätzt. Er ist der intime Freund Verdis, dem er die ausgezeichneten Texte zu „Othello" und „Falstaff" schrieb. B. lebt, vom König von Italien zum Kavaliere ernannt, in Mailand.

749. **Borchers**, Gustav, Organist, Dirigent und Gesanglehrer, geb. am 18 August 1865 in Wolfwische, im Herzogtum Braunschweig, besuchte das Konservatorium in Leipzig. Seine Lehrer in der Komposition waren die Professoren Paul und Jadassohn, im Orgelspiel unterrichtete ihn Professor Papperitz, Gesangsstudien trieb er hauptsächlich autodidaktisch, teilweise bei Rebling und Törsleff. Er wirkte drei Jahre in Leipzig als stellvertretender Organist an der Thomaskirche und als Dirigent des Riedel-Vereins, seit 1896 als Konzertsänger und Gesanglehrer am Nicolaigymnasium. Er gründete 1898 ein Seminar für Gesanglehrer. B. komponierte Lieder und Kantaten.

750. **Borwick**, Leonard, vortrefflicher englischer Pianist, ist in London am 26. Febr. 1868 geb. und genoß seine klavieristische Ausbildung bei Klara Schumann in Frankfurt a. M. B., der in England bereits zu den besten Pianisten zählt, ist neuerdings auch in Deutschland mit Erfolg aufgetreten. Sein Spiel zeichnet sich durch Sauberkeit, klare Phrasierung und musikalische Auffassung aus. B. ist ein guter Interpret der Brahmsschen Klaviermusik. Er lebt in London.

751. **Bos**, Coenraad B., Pianist, geb. 7. Dez. 1875 in Leyden (Holland), erhielt auf der dortigen Musikschule den ersten Unterricht. Gleichmäßig begabt für das Violinspiel wie für das Klavierspiel, entschied er sich für das letztere, als er 15 Jahre alt

Digitized by Google

Alois Burgstaller.
— 767 —

F. B. Busoni.
— 769 —

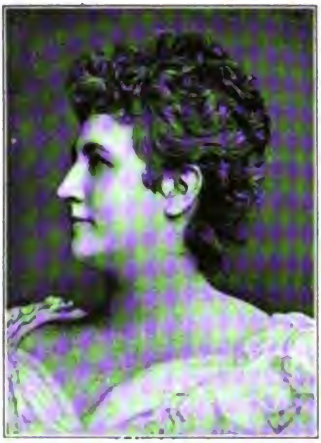
in das Konservatorium nach Amsterdam kam. Hier leitete der ausgezeichnete Röntgen seine Studien und unter ihm bildete sich B. zu einem vortrefflichen Musiker aus. B. ging nach Berlin und wurde hier besonders als geschmackvoller und feinsinniger Begleiter (in den Konzerten von Gura, zur Mühlen und vielen anderen) bekannt, trat aber auch mit Erfolg als Solist auf. Im Verein mit seinen Landsleuten J. M. van Veen (Violine) und J. van Lier (Cello) gründete er das „Holländische Trio". In den regelmäßigen Soireen der 3 Künstler kommen hauptsächlich neuere Werke der Kammermusiklitteratur zum erstenmal zu Gehör.

752. Brandt, Marianne (eigentlich Marie Bischof), eine der allerbedeutendsten dramatischen Sängerinnen, wurde am 12. Sept. 1842 in Wien geb. Sie besuchte hier das Konservatorium und war Schülerin der Frau Marschner. Nachdem sie an den Bühnen von Olmütz, Klagenfurt und Graz gesungen hatte, kam sie 1868 nach Berlin und gehörte der Hofoper bis 1886 als erste Altistin an. Es war die Zeit, in der bedeutende Namen dem Berliner Ensemble einen besonderen Glanz verliehen, und M. B. hat wesentlich dazu beigetragen, diese Periode zu einer Blütezeit für das Institut zu gestalten. Sie war eine Darstellerin größten Stiles, genial und schöpferisch in ihrer Auffassung, eine Sängerin von hinreißendem Temperament, deren phänomenale Stimmmittel ihr auch die Durchführung von Sopranpartien gestatteten. An ihren Fidelio, an ihre Gestalten in den Opern Glucks, Spontinis, Verdis, Meyerbeers, Webers und Wagners knüpfen sich unvergeßliche Erinnerungen. M. B., die in Berlin die Brangäne (1876) creirt hatte, sang 1882 in Bayreuth die Kundry. Sie war später dann noch einige Zeit an der Oper in New York thätig, bevor sie sich von der Oeffentlichkeit zurückzog. M. B. lebt in Berlin.

753. Breitner, Ludovic, französischer Pianist und Komponist, geb. am 22. März 1855 in Triest, widmete sich auf dem Konservatorium in Mailand dem Musikstudium. Seine spezielle Ausbildung zum Pianisten verdankt er Rubinstein und Liszt. B. wurde in Paris der Begründer der Konzerte „la Gallica" und der Philharmonischen Gesellschaft. In den meisten Konzertsälen Europas ist er als Solist erfolgreich aufgetreten. B. ist chevalier de la Légion d'Honneur, officier de l'Instruction Publique, chevalier de l'ordre Royal d'Espagne Charles III etc., auch in Deutschland bekannt. Die Konzerte, in denen B. in Berlin und andern Städten als Solist aufgetreten ist, bestätigten vollauf den Ruf, der ihm voranging. Das Spiel B's. ist in jeder Beziehung hochinteressant und stellt auch die Wirkungen der glänzendsten technischen Meisterschaft in den Dienst einer auf das Innere gerichteten

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google



Teresa Carreño.
— 778 —

Maria Traemer-Schleger.
— 782 —

mitschöpferischen Phantasie. Dasselbe Ringen nach selbständigem und wahrhaftigem Ausdruck zeigen B's. Kompositionen, von denen bisher Liedercyklen und Musik zu Goethes „Wilhelm Meister" bekannt geworden sind.

754. **Brema**, Marie, Sopranistin, geb. von deutschen Eltern in England, trat nach kurzem Studium zuerst in den Popular-Concerts in London auf. In Oxford spielte sie, um schauspielerische Routine zu erlangen, die Adrienne Lecouvreur. Ihr erster Erfolg auf der Opernbühne war 1891 die Lola in Mascagnis Cavalleria, die sie im Shaftesbury-Theater sang. Es folgte Glucks Orpheus und im nächsten Jahre die Guinevere in Bembergs „Elaine" in der italienischen Oper. Konzerte und Operntournéen machten ihren Namen bekannt auch auf dem Kontinent, wo sie 1897 sich erfolgreich an den Bayreuther Festspielen beteiligte.

755. **Breuer**, Hans, Tenorist, geb. 1869 in Köln als Sohn des Dombildhauers Peter B., widmete sich zuerst dem kaufmännischen Beruf. Seine musikalische Ausbildung erhielt er unter Stolzenberg auf dem Kölner Konservatorium. Auf seine gesangliche und dramatische Begabung aufmerksam gemacht, zog ihn Julius Kniese nach Bayreuth und übernahm seine weitere Ausbildung. B. betrat hier die Bühne, zuerst in kleineren Rollen und übernahm dann 1896 mit großem Erfolge die Rolle des Mime, die er im folgenden Jahre und 1899, wo er auch den David sang, inne hatte.

756. **Briesemeister**, Dr. Otto, geb. in Arnswalde, studierte Medizin und war bereits praktischer Arzt, als er 1893 zur Bühne ging. Er begann seine Laufbahn in Detmold und ist jetzt als Heldentenor in Breslau engagiert. Seine glänzende stimmliche Begabung und sein dramatisches Charakterisierungsvermögen führten ihn nach Bayreuth, wo er 1899 die Erbschaft Vogls als Loge antrat.

757. **Brode**, Max, Violinist, wurde am 25. Februar 1850 zu Berlin geb. Schon als Knabe erregte er durch seine große Befähigung für die Violine die Aufmerksamkeit von Paul Mendelssohn Bartholdy (Bruder des Felix), der ihn erziehen und ausbilden ließ. Von 1863—74 besuchte er das Sternsche Konservatorium in Berlin, das Leipziger Konservatorium und die Berliner Hochschule. Seine Lehrer waren de Ahna, David und Joachim, nebenher trieb er Komposition und Klavierspiel unter Leitung von Geyer, Richter, Hauptmann und Kiel. Nach erfolgtem Debüt in Frankfurt a. M. trat er mit großem Erfolge in Wien, Aachen, Berlin, Stuttgart, Königsberg und a. O. auf. Ein nervöses Fingerleiden zwang jedoch den Künstler, schon nach einem Jahr die Solistenlaufbahn aufzugeben. Von Augsburg, wo er als erster Violinlehrer am Konservatorium wirkte, ging er nach Königsberg i. Pr. und rief dort Symphoniekonzerte ins Leben, deren Dirigent er noch zur Zeit ist. Seit 189

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

César Cui.
— 784 —

Hugo Dechert.
— 786 —

hält er als akademischer Musiklehrer und Professor an der Albertusuniversität Vorlesungen über Musikgeschichte und Kompositionslehre. In den von ihm veranstalteten Quartettsoireen, die sich in Königsberg großer Beliebtheit erfreuen, tritt er noch hin und wieder als Violinist auf.

758. Brodsky, Adolf, Violinvirtuose, geb. zu Taganrog in Rußland am 21. März 1851, wurde auf Kosten eines wohlhabenden Bürgers in Wien bei Hellmesberger ausgebildet. B. war Mitglied des Hellmesberger Quartetts und trat auch in das Hofopernorchester ein. Er unternahm eine größere Konzertreise, die ihn nach Moskau führte, und hier studierte er noch einmal einige Zeit bei Laub. B. wurde dann Nachfolger Hrimalys am Konservatorium. Von Moskau ging er nach Kiew und wirkte dort als ständiger Dirigent der Symphoniekonzerte. Dann konzertierte er auf Reisen in London, Wien, Paris mit vielen Erfolgen, bis er 1883 Professor am Leipziger Konservatorium wurde. Zur Zeit ist B. in New York thätig.

759. Bronsart, Hans v., Sohn des Generalleutnants B. v. Schellendorff, geb. 11. Februar 1840 in Berlin, nahm während seiner Universitätsstudien Theorieunterricht bei Dehn. Er ging dann zu Liszt nach Weimar und bildete sich zu einem hervorragenden Pianisten aus. Nach mehrjährigen Konzertreisen durch Deutschland, Frankreich und Rußland lebte B. 1860—62 als Dirigent der Euterpe-Konzerte in Leipzig. 1865 kam er auf ein Jahr nach Berlin und leitete als Nachfolger Bülows die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde". Seit 1867 Intendant des Hoftheaters zu Hannover, nahm er 1887 die Stellung eines Hofmusikintendanten in Weimar an. Von Bedeutung sind seine Kompositionen für Klavier; ein Konzert (in Fis-moll) und das G-moll-Trio werden noch heute viel gespielt. Ferner sind eine Kantate „Christnacht" und die „Frühlingsphantasie" für Orchester zu nennen.

760. Bronsart, Ingeborg von, geb. Starck, geb. 24. August 1840 in Petersburg, Gattin des vorigen, war gleichfalls Schülerin von Liszt und eine gute Pianistin. Sie ist eine der musikalisch begabtesten Frauen, die mit Erfolg auch schöpferisch thätig war. Ihre Opern „Die Göttin zu Sais", „Jery und Bätely" und „Hjarne" kamen auf den Bühnen von Hannover und Berlin zur Aufführung.

761. Bruch, Max, Dr., Komponist, ist am 6. Januar 1838 zu Cöln a. Rh. geb. Als elfjähriger Knabe komponierte er bereits größere Werke, und in seiner Vaterstadt wurde eine Symphonie des Vierzehnjährigen öffentlich aufgeführt. Diese Frühreife war bei B's. starker, ursprünglicher musikalischer Begabung durchaus natürlich und die Basis einer reichen, stetig sich steigernden Produktionskraft. B. darf als einer der wenigen geborenen Komponisten

Digitized by Google

Leopold Demuth.
— 787 —

Bernhard Dessau.
— 788 —

der Neuzeit gelten. Als Kind von seiner Mutter, der ihrer Zeit geschätzten Sängerin und Musiklehrerin Almenräder, unterrichtet, erhielt er seine weitere Ausbildung auf dem Cölner Konservatorium und später in Leipzig bei Carl Reinecke. In der Komposition war B. hauptsächlich der Schüler Ferdinand Hillers. Sein Leben gestaltete sich recht unstät. Nachdem das Stipendium der Mozartstiftung, das ihm seine Aufsehen erregende Begabung eingetragen hatte, abgelaufen war, lebte er bis 1861 als Musiklehrer in Cöln. In diese Zeit fällt sein erster dramatischer Versuch, die Musik zu Goethes Singspiel „Scherz, List und Rache". Dann ging B. auf Reisen — er war auch ein vortrefflicher Klavierspieler — bis er sich, nach kürzerem Aufenthalte in den größten Musikstädten Deutschlands, vorübergehend in Mannheim niederließ. Hier entstand die Oper „Loreley", der ein ursprünglich für Mendelssohn geschriebene Text von Geibel zu Grunde liegt, und die 1863 in Mannheim aufgeführt wurde. In den Jahren 1862—64 schrieb B. aber auch seine ersten Chorwerke, darunter den „Frithjof" (für Männerchor, Soli und Orchester), sein vielleicht eigenartigstes Werk, das ihn mit einem Schlage berühmt machte. Einen gleich sensationellen, allgemeinen Erfolg erlebte B. nur noch einmal mit seinem ersten Violinkonzert, das während seines Aufenthaltes als Musikdirektor in Coblenz (1865—67) entstanden war. Vorher hatte er wieder längere Reisen unternommen, um seine Kompositionen bekannt zu machen: sie führten ihn durch Deutschland, Frankreich und Belgien. Nach kurzer Thätigkeit als Hofkapellmeister in Sondershausen weilte B. 1871—73 in Berlin; von da bis zu seiner Berufung als Leiter des Sternschen Gesangvereins, nach Stockhausens Abgang im Jahre 1878, lebte er meist in Bonn. 1880 ging er nach Liverpool und übernahm die Direktion der Philharmonic Society, nachdem er sich kurz vorher mit der Sängerin Tuczek vermählt hatte. Doch auch in dieser Stellung verblieb B. nicht lange; 1883 finden wir ihn als Leiter der Konzerte des „Orchestervereins" in Breslau, und 1890 verlegte er seinen Wohnsitz wieder nach Berlin. 1892 wurde ihm eine „Meisterschule" der Kompositionsabteilung an der kgl. Akademie übertragen. B. lebt seitdem, lehrend und komponierend, in dem Vororte Friedenau, im Kreise seiner Familie. Wer das Glück hat, ihm nahe zu stehen, schätzt in dem Meister zugleich den geistvollen, vielseitig gebildeten Menschen. B's. Schwerpunkt liegt in der Chormusik. Seine Hauptwerke auf diesem Gebiete sind außer dem „Frithjof" der „Odysseus" (1873) und der „Achilleus" (1885), in gewisser Beziehung auch „Das Lied von der Glocke" (1878), das außerordentlich volkstümlich gehalten ist. Von früheren Arbeiten ist „Schön Ellen" zu nennen mit seiner charakteristischen Verwendung eines schottischen Originalthemas,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Emmy Destinn.
— 789 —

Otto Dienel.
— 791 —

von späteren „Das Feuerkreuz", „Moses" und „Gustav Adolf". Wie das erste Violinkonzert in G-moll, gehört auch das zweite in D-moll zu den Lieblingswerken aller Violinvirtuosen; ein drittes wurde weniger populär. In diesen Konzerten hat B. Musterbeispiele geschaffen, die zu den bedeutendsten ihrer Gattung gehören. Das Verzeichnis seiner Werke weist ferner eine zweite Oper „Hermione" (1872 in Berlin aufgeführt), drei Symphonien und Teile einer Messe auf. Für Klavier hat B. nur wenig, dagegen eine Reihe zum Teil viel gesungener Lieder veröffentlicht. Im allgemeinen ist seiner Musik große Natürlichkeit nachzurühmen und eine Meisterschaft der Form und der kompositorischen Technik, wie sie nur selten vorkommt. Eigentümlich ist ihm der Sinn für Schönheit des Klanges, der sich freilich nicht immer von Tonschwelgerei und Weichlichkeit frei gehalten hat. An der neueren Entwicklung der Musik, die in Deutschland von Liszt und Wagner ihre Richtung empfing, hat B. nicht teilgenommen; abseits blieb er auf seinem, im Anschluß an die Romantiker, im besonderen an Mendelssohn gewonnenen Standpunkte stehen. Unter seinen Werken werden zum mindesten der „Frithjof", der „Odysseus" und das erste Violinkonzert bleibenden Wert behalten. B. ist kgl. Professor und Mitglied des Senats der kgl. Akademie der Künste.

762. Brüll, Ignaz, geb. am 7. Nov. 1846 in Proßnitz in Mähren, wurde in weiteren Kreisen 1875 bekannt, als seine anmutige Spieloper „Das goldene Kreuz" an der Berliner Hofoper einen durchschlagenden Erfolg hatte. Bis dahin hatte B. hauptsächlich als Klaviervirtuose gewirkt. Als solcher hatte er seine Ausbildung bei Julius Epstein in Wien genossen, während er in der Komposition Schüler von Rufinatscha und Otto Dessoff war. In den Jahren 1872—78 war B. auch als Lehrer thätig am Horakschen Institut in Wien. Früher unternahm er mehrfach Konzertreisen, und noch jetzt ist er als tüchtiger Pianist geschätzt. B. hat außer seinen Opern eine Symphonie, drei Orchesterserenaden, die Ouvertüren „Im Walde" und „Macbeth", zwei Klavier- und ein Violinkonzert, eine Rhapsodie für Klavier und Orchester, Trios, Sonaten und Suiten, viele Klavierstücke, Lieder, Gesangsduette und Chöre geschrieben. Das alles ist feine und liebenswürdige Musik. Auch die Opern „Der Landfriede", „Königin Mariette", „Das steinerne Herz" und „Gringoire", die Operette „Der Husar" und das Ballett „Champagnermärchen" zeigen den vornehmen Geschmack und das gereifte Können des Komponisten. Den Erfolg des „Goldenen Kreuzes" hat er freilich nicht wieder erreicht; diese Oper mit ihrer Frische und Natürlichkeit, ihrer knappen und prägnanten Fassung der musikalischen Gedanken ist bisher sein Meisterwerk geblieben. B. lebt in Wien.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Carl Dierich.
— 792 —

Marie Dietrich.
— 794 —

763. Bruneau, Alfred, französischer Komponist und Kritiker, geb. am 3. März 1857 in Paris, bildete sich theoretisch und als Violoncellist auf dem dortigen Konservatorium aus. 1881 gewann er den Römerpreis und debütierte 1887 mit einer lyrischen Oper „Kerim". Von seinen dramatischen Werken, die nach Stoffen seines Freundes Emile Zola gearbeitet sind: „Le Rêve", „Messidor" und „l'Attaque du Moulin", hat das letztere (1893 an der Komischen Oper) den meisten Erfolg gehabt. B. ist auch mit einer Ouvertüre und anderer Konzertmusik hervorgetreten. Im „Figaro" versieht er als Nachfolger Darcours' mit Geist und Sachkenntnis das Amt des musikalischen Kritikers. B. ist Ritter der Ehrenlegion und lebt in Paris.

764. Bulß, Paul, hervorragender Bühnensänger (Bariton), geb. am 19. Dezember 1849 auf dem Rittergut Birkholz in der Priegnitz, war Schüler Gustav Engels in Berlin, Götzes in Leipzig und Lampertis in Mailand. Vom Kölner Stadttheater, wo er in zweiten Rollen beschäftigt war, kam B. an das Hoftheater in Kassel und begann hier seine glänzenden Vorzüge zu entfalten, die sich dann in Dresden, wohin er 1876 berufen wurde, zu voller Reife entwickeln sollten. Die schlanke und vornehme Erscheinung, zu der die Ritterlichkeit seines Auftretens paßte, die scharfe, charakteristische Deklamation, vor allem die klangvolle Stimme mit ihrem Schmelz und ihrer glänzenden, fast tenorähnlichen Höhe machten B. zu einem Liebling des Publikums. Während seiner Dresdener Wirksamkeit unternahm B. mehrfach Kunstreisen, die seinen Ruf als Darsteller des Vampyr, Zampa, Hans Heiling, Don Juan, Holländer u. s. w. durch Deutschland verbreiteten. Auch als Liedersänger war B. im Konzertsaal eine willkommene Erscheinung. Seit 1888 ist er Mitglied der Berliner Hofoper und hat hier als Jago, Tonio und Johannes im Evangelimann glänzende Leistungen geboten. B. führt den Titel eines kgl. Kammersängers.

765. Bulthaupt, Heinrich, Schriftsteller und Aesthetiker, geb. am 26. Okt. 1849 in Bremen, ist nicht Musiker von Fach, obgleich er in seiner Vaterstadt bei Musikdirektor Reinthaler ernsthafte Musikstudien betrieben hat. Er kommt jedoch für die Musikgeschichte insofern in Betracht, als er der Verfasser der Dichtungen von bekannten und hervorragenden Tonwerken ist. B. schrieb den Text zu: „Achilleus", „Das Feuerkreuz" und „Leonidas" (Bruch) „Konstantin" (Bierling), „Christus" (Rubinstein), „Das Kätchen von Heilbronn" (Reinthaler) und „Kain" (d'Albert). Außerdem veröffentlichte er die oft citierte „Dramaturgie der Oper", und neuerdings eine lesenswerte Biographie Carl Löwes. B. lebt als Stadtbibliothekar in Bremen.

766. Bungert, August, geb. am 14. März 1846 in Millheim a.d. Ruhr, erhielt seine

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Felix Draeseke.
— 798 —

Felix Dreyschock.
— 799 —

musikalische Ausbildung zunächst in seiner Vaterstadt von Kufferath, dann auf dem Kölner Konservatorium, wo Professor Seiß sein Lehrer im Klavierspiel war. 1862—68 lebte B. unter kümmerlichen Verhältnissen in Paris, setzte aber seine Studien am Conservatoire bei Mathias fort, einem Schüler Chopins, der sich für ihn interessierte. Zugleich begann er als Komponist, hauptsächlich aber als Pianist in die Oeffentlichkeit zu treten. Vier Jahre lang war er darauf als Musikdirektor in Kreuznach thätig und rief dort einen gemischten Gesangverein ins Leben. 1873 wendete er sich nach Berlin und fand hier Förderung durch Friedrich Kiel, bei dem er nochmals Kontrapunkt studierte. Von Bedeutung wurde für ihn seine Bekanntschaft mit Carmen Sylva, der Königin von Rumänien, an deren Hof er öfters weilte, und deren Gedichte ihn vielfach zu seinem Schaffen anregten. B. hat seinen Ruf als Liederkomponist erworben. Bedeutende Sängerinnen waren es, Lilli Lehmann und Lilian Sanderson, die zuerst für ihn eintraten. Seinen Gesängen, zumal den früheren, ist viel Phantasie, viel stimmungsvolle und charakteristische Erfindung, eine gediegene Faktur und Sinn für Volkstümliches nachzurühmen. Die besten seiner Liedercyklen: „Junge Leiden", „Lieder eines Einsamen", „Lieder einer Königin", ferner seine „Volks- und Handwerkerlieder", haben denn auch überall Eingang gefunden. Auf dem Gebiete der Kammermusik ist dem preisgekrönten Klavierquartett op. 18 und den vortrefflichen Klaviervariationen und Fuge über ein eigenes Thema (op. 13, Kiel gewidmet) Bedeutung beizumessen. B., der seit vielen Jahren, ganz seinem Schaffen ergeben, bald in Pegli bei Genua, bald in Leutesdorf a. Rh. lebt, hat außerdem Männerchöre, Klavierstücke, zwei symphonische Dichtungen („Auf der Wartburg" und „Torquato Tasso"), eine komische Oper „Die Studenten von Salamanka" (1884), ein Festspiel „Hutten und Sickingen" (1891) und die Hexalogie „Die homerische Welt" geschrieben. Von letzterem umfangreichen Werke, für das in Godesberg a. Rh. ein eigenes Festspielhaus geplant wird, ist bisher „Odysseus' Heimkehr" und „Kirke", jedoch nur am Dresdener Hoftheater mit unbestrittenem Erfolge, zur Aufführung gelangt.

767. Burgstaller, Alois, Tenorist, geb. 27. Sept. 1871 in Holzkirchen im bayrischen Hochland, erhielt seinen ersten Unterricht im Gesange bei Musikdirektor Bellwith in Frankfurt a. M. Er verdankt seine Ausbildung zum Wagnersänger Julius Kniese und der Bayreuther Schulung. B. kam auf Empfehlung Levis 1894 nach Bayreuth, sang erst im Chore mit, erhielt dann den Froh, den Walther von der Vogelweide (im Tannhäuser) und 1897 den Siegfried, 1899 den Siegmund übertragen. Als Siegfried hatte B. einen solchen Erfolg, daß er auch auswärts zu den Aufführungen

Digitized by Google

Anton Dvořak.
— 803 —

Ernest van Dyck.
— 804 —

des „Ringes“ zugezogen wurde. In den Hauptstädten Deutschlands, in Paris, Brüssel u. s. w. ist er als Gast aufgetreten und gilt als der reinste Vertreter des neuen Bayreuther Gesangstiles.

768. **Burmester, Willy**, Violinvirtuose, geb. 1869 in Hamburg. Den ersten Unterricht erteilte ihm sein Vater, dann wurde er in Berlin Schüler Joachims. Die ersten Konzertreisen, die er in Gemeinschaft mit seiner Schwester, einer talentvollen Pianistin unternahm, blieben ohne nennenswerten Erfolg. Erst nachdem Hans v. Bülow sein förderndes Interesse dem jungen Künstler zugewendet und ihn veranlaßt hatte, zu weiterem Studium nach Helsingfors sich zurückzuziehen, begann für B. eine glücklichere Zeit. Sein eiserner Fleiß wurde bei seinem Wiederauftreten mit glänzenden Erfolgen belohnt. Obgleich B. sich auch in der Wiedergabe der Werke eines Beethoven und Brahms als intelligenten Künstler bewährt, so ist es doch vor allem sein Vortrag virtuoser Musik, der seinen Ruf begründet hat. B. lebt in Hamburg und gilt als der bedeutendste Paganinispieler.

769. **Busoni, Ferruccio Benvenuto**, Pianist und Komponist, geb. am 1. April 1866 in Empoli bei Florenz. Bis zu seinem 14. Jahre leitete seine Mutter den ersten Unterricht. B. setzte dann seine Studien bei Dr. Wilhelm Mayer in Graz fort und war dann vorübergehend Schüler von Rottebohm, Habert und Goldmark in Wien. Schon im Jahre 1882 wurde er nach absolvierter Prüfung Mitglied der Philharmonischen Akademie zu Bologna; 1888 trat er als Lehrer in das Musikinstitut zu Helsingfors und 1890, nachdem ihm der Rubinsteinpreis zugefallen, als Professor in das Moskauer Konservatorium ein. 1891 ging B. nach Amerika und lebte längere Zeit als Virtuose und Lehrer in Boston. Seit seiner Rückkehr zählt er auch in Deutschland zu den beachtenswertesten Pianisten. Obgleich seine Technik eine außergewöhnliche ist, und in ihrer Klarheit und Sicherheit Bewunderung erregt, so ist es doch der Musiker B., der durch seine geistvolle Auffassung, die freilich nicht immer frei von Willkürlichkeit ist, vornehmlich den Hörer fesselt. Seine geniale musikalische Begabung spricht sich auch in seinen Kompositionen aus, von denen Klavier- und Kammermusikwerke, eine symphonische Dichtung und Lieder bekannt geworden sind. B. lebt seit 1896 in Berlin.

770. **Bussler, Ludwig**, namhafter Theoretiker, geb. am 26. Nov. 1838 in Berlin. Als Knabe Schüler des kgl. Domchores studierte er später bei Grell und Dehn Harmonielehre und Komposition, bei Wieprecht Instrumentation. Seine Lehrthätigkeit begann B. an der Ganzschen Musikschule, und setzte sie nach mehrjähriger Wirksamkeit als Dirigent und Theaterkapellmeister (in Memel) 1874 am Mohrschen Konservatorium in Berlin fort. 1879

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

Bram Eldering.
— 807 —

Heinrich Ernst.
— 812 —

wurde B. Theorielehrer am Sternschen Konservatorium, seit 1883 ist er Musikreferent der Nationalzeitung. Seine theoretischen Werke „Praktische Harmonielehre" 1867), „Kontrapunkt und Fuge" (1878), Kompositionslehre" (1878—79) und seine Geschichte der Musik" (1882) erfreuen sich großer Verbreitung.

771. Buths, Julius, Pianist und Dirigent, geb. 7. Mai 1851 in Wiesbaden, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, dem vortrefflichen Oboisten der Wiesbadener Hofkapelle Karl B. Er war darauf Schüler des Kölner Konservatoriums (Hiller, Gernsheim) und studierte dann noch einige Zeit in Berlin bei Friedrich Kiel. Nach einer durch Krankheit unterbrochenen Studienreise durch Italien, ging B. 1875 nach Paris, war bis 1879 als Pianist und Dirigent in Breslau thätig, bis 1890 in Elberfeld, und ist seitdem städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Er war Solist des Beethovenfestes in Bonn und dirigiert in Düsseldorf die niederrheinischen Musikfeste.

772. Calvé, Emma (de Roquer), französische Sängerin, geb. 1864 in Madrid, war Schülerin der Marchesi und Puguets. Sie trat zuerst in einer Wohlthätigkeitsvorstellung in Nizza auf und erregte solches Aufsehen, daß sie 1882 an das Théâtre de la Monnaie in Brüssel engagiert wurde. 1884 kam sie nach Paris an das Théâtre Italien, 1885 an die Opéra Comique. Nach mehrjähriger Wirksamkeit in Italien kehrte sie 1889 nach Paris zurück, unternahm dann Kunstreisen nach London und Amerika und kreierte 1892 in Paris die Santuzza in der Cavalleria rusticana. Nach einer Saison in Covent-Garden in London wurde sie dauernd an die Opéra Comique engagiert. E. C. ist officier d'Académie und lebt in Paris.

773. Carreño, Teresa, ausgezeichnete Pianistin, geb. 22. Dez. 1853 in Caracas in Venezuela, erhielt den ersten Klavierunterricht von ihrem Vater; später studierte sie bei Louis Gottschalk (einem Schüler Chopins) in Newyork und bei Mathias in Paris. Sie kam in jugendlichem Alter nach Europa und trat schon im Winter 1865—66 in Konzerten auf. Sie erregte Aufsehen, gelangte aber erst verhältnismäßig spät zu dem Ruf einer ersten Künstlerin. In Deutschland ist sie seit 1889 bekannt, von wo ab sie immer mehr in den Vordergrund trat. Frau C. ist eine Virtuosin von hochentwickelter Technik, die es an Kraft des Anschlages und Größe des Tones mit jedem Pianisten aufnimmt. Energievoll ist auch ihre Art der Darstellung und verleiht ihrem Spiele einen hinreißenden Schwung. T. C. ist aber auch eine hochbegabte Musikerin, die zu komponieren (Klavierstücke, Venezuelische Nationalhymne), gelegentlich auch zu dirigieren versteht und der Gesangskunst nicht fernsteht. Frau C. war nach der Trennung von ihrem ersten Gatten mit Emile Sauret,

Digitized by Google

Arthur van Eweyk.
— 815 —

Nina Faliero.
— 816 —

später mit Eugen d'Albert verheiratet; doch ist auch diese Ehe wieder gelöst. T. C. lebt in Berlin, ist jedoch meist auf Reisen, als eine der gefeiertsten Künstlerinnen des Konzertsaales.

774. Chamberlain, Houston, Stewart, Musikästhetiker, geb. 9. Sept. 1855 als jüngster Sohn des Admirals William Charles Ch. (gest. 1878) in Portsmouths, England, erhielt seine Erziehung im Lycée impérial in Versailles und im Cheltenham College; vom 15. Jahre ab genoß er infolge lang anhaltender Krankheit den Privatunterricht eines preußischen Pastors. 1879 an der Genfer Universität immatrikuliert, studierte er Naturwissenschaften unter Karl Vogt, Graebe, 2c., wurde 1881 bachelier es Sciences physiques et naturelles und machte 1884 sein Doktorexamen. (Spezialfach: Pflanzenphysiologie.) Zwischen 1880 und 1885 betrieb er zugleich musikalische Studien bei Adolf Ruthardt, der ihn in die Theorie und den Kontrapunkt einführte. Ch.'s Name ist zu europäischer Berühmtheit gelangt durch sein 1895 erschienenes Buch: „Richard Wagner", das Glänzendste und Geistreichste, was über den großen Dichterkomponisten geschrieben ist. Ch. legt darin hauptsächlich auf die Darstellung Gewicht, die er von der universalen Persönlichkeit des Meisters zu geben unternimmt. Durch die ihm eigene Verbindung von künstlerischer Intuition und philosophischer Betrachtungsweise erhält das Buch seinen Reiz und seinen Wert. Von anderen Schriften Ch.'s sind zu erwähnen: „Das Drama Richard Wagners" (1892), „R. Wagners echte Briefe an Jul. Preger und Kritik der Pregerschen Veröffentlichungen" (1894) und „Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele" (1896), sowie zahlreiche Aufsätze in den bedeutendsten Zeitschriften; auf wissenschaftlichem Gebiete: „Recherche sur la sève ascendante" (1898) und auf philosophischem: „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1899). Seit 1870 lebt Ch., dessen zarte Gesundheit das englische Klima nicht verträgt, auf dem Kontinente, früher in Frankreich und der Schweiz, 1885—89 in Dresden, seitdem in Wien.

775. Chaminade, Cécile, geb. in Paris, studierte bei Savard und Godard Theorie und Klavierspiel. Sie ist die Komponistin graziöser Salonmusik und vielverbreiteter Lieder. Ein Ballett „Callirhoé", kam in Marseille zur Aufführung. Ch., deren Kompositionen auch in Deutschland bekannt geworden sind, konzertierte im Winter 1898 in Berlin.

776. *Chavanne, J. v., Kammersängerin. Dresden.

777. *Choianus-Walter, Iduna, Frau. Landau i. d. Pfalz.

778. Chrysander, Friedrich, der berühmte Händelforscher, wurde am 8. Juli 1826 in Lübtheen in Mecklenburg geboren. Er promovierte in Rostock, wo er Philosophie studiert hatte, zum Doktor und ging dann

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Anna Falk-Mehlig.
— 817 —

Eduard Feßler.
— 819 —

uf Studienreisen. Nach längerem Aufent- alt in England nahm er seinen dauernden Wohnsitz in Bergedorf bei Hamburg. Chr. hat ein ganzes Wirken der Erforschung von Hän- els Leben und Schaffen gewidmet und hat amit der Musikgeschichte einen der aller- rößten Dienste erwiesen. Unermüdlich hat r die musikalischen und theoretischen Do- umente jener Zeit zusammengetragen und us ihnen eine neue reichere Erkenntnis er Person und Werke des Meisters ge- onnen. Die Früchte seiner langjährigen rbeit hat Chr. in zweifacher Weise ver- ertet. In der noch nicht abgeschlossenen iographie Händels hat er eines jener onumentalen Werke geschaffen, wie sie die usikgeschichte nur noch in den ähnlichen erken eines Spitta (Bach-Biographie) und ahn (Mozart-Biographie) besitzt. In der ilologischen Methode, die er dabei in nwendung brachte, ist Chr. sogar das rekte Vorbild der Genannten und somit r Begründer der neueren d. h. der eigent- chen Musikforschung in Deutschland ge- esen. Die zweite That Chr.'s war die eranstaltung der großen Händel-Ausgabe. m ihretwillen gründete er in Leipzig die ändelgesellschaft, deren Lasten schließlich lein auf seinen Schultern ruhten. Chr. hat dieser Ausgabe die Lesart der Originale ls sorgfältigste hergestellt, hat es aber ch unternommen, die Verzierungen, Ko- raturen und Kadenzen im Sinne der ihm ie keinem andern vertrauten Musikperiode nach eigenem Ermessen zu ergänzen. Un- anfechtbar ist das Prinzip, nach dem Chr. die Besetzung und Aufstellung des Händel- schen Orchesters geregelt hat. Als Schrift- steller ist Chr. außerdem in den „Jahr- büchern für musikalische Wissenschaft" (1863 und 1867) in der von ihm redigierten „All- gemeinen musikalischen Zeitung", und der mit Spitta herausgegebenen „Vierteljahr- schrift für Musikwissenschaft" mit wert- vollen Beiträgen thätig gewesen. Zu er- wähnen sind seine Untersuchungen über die Hamburger Oper, ferner seine Herausgabe der Klavierwerke Bachs und der „Denk- mäler der Tonkunst" (Oratorien von Ca- rissimi und ältere Kammermusik).

779. Coenen, Franz, holländischer Geiger, geb. am 26. December 1826 in Rotter- dam, anfangs Schüler seines Vaters, studierte später bei Moliane und Vieuxtemps. Im Jahre 1840 machte er Kunstreisen durch Amerika mit dem Pianisten Henri Herz, kehrte dann auf kurze Zeit nach Holland zurück und ging später noch einmal mit Lübeck nach Amerika. 1854 ließ C. sich in Amsterdam nieder. Er war Dirigent ver- schiedener Vereine, wurde 1877 Direktor der „Musikschule" und 1884 des Konser- vatoriums. C. ist Violinist des Königs (seit 1850), er trat 1895 in den Ruhestand und lebt in Leyden. Durch seine Werke für gemischten und Männerchor, sowie durch Solosachen für die Violine ist C. auch als Komponist bekannt geworden.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Max Fiedler.
— 821 —

Jettka Finkenstein.
— 822 —

780. Colonne, Edouard, berühmter französischer Dirigent, geb. am 23. Juli 1838 in Bordeaux, war Schüler des Pariser Conservatoire und studierte Komposition bei A. Thomas. Er war der erste, der die Werke Berlioz' in Paris vollständig zur Aufführung brachte. 1874 gründete er die Concerts du Châtelet, an deren Spitze er noch heute steht. 1878 war er Dirigent der großen Konzerte der Weltausstellung.

781. Cowen, Frederic Hymen, wurde am 29. Jan. 1852 in Kingston auf Jamaica geboren. Seine bei Benedict und Goß begonnenen Studien vollendete er 1865—68 in Leipzig und Berlin. Seit 1882 ist C. Direktor der Musik-Akademie in Edinburg. Mehrere Opern, Chorwerke, Symphonien und Kammermusiken bekunden das ungewöhnliche Talent des englischen Tonsetzers. Das Oratorium „Ruth", 1898 in Berlin aufgeführt, machte nicht denselben günstigen Eindruck wie die früher bekannt gewordene „skandinavische" Symphonie.

782. Craemer-Schleger, M., Mezzo-Sopranistin, ist aus Cleve gebürtig. Sie trat zuerst als Pianistin auf. Ihre Freundin Wally Schaufeil entdeckte ihre stimmliche Veranlagung und bildete sie aus. Frau C. Sch. widmete sich dem Konzertgesang und machte sich in Holland und Deutschland einen guten Namen. Im Gewandhaus zu Leipzig, in Cöln und auf dem Händelfest in Mainz zeichnete sie sich besonders aus.

783. Cramer, Jos. Hubert, holländischer Violinist, geb. am 29. Februar 1844 in Wageningen, war Schüler von Gravenstein und van Bree. Schon als 12jähriger Knabe spielte er in Amsterdam öffentlich; 1857 kam er unter die Leitung von Leonard in Brüssel, 1858 zu Franz Liszt nach Weimar und trat hier als Virtuose bei Hofe auf. In Leipzig studierte er noch bei J. David und kehrte dann 1861 nach Holland zurück. C. ist ein vorzüglicher Solo- und Quartettspieler. Er ist Primgeiger in den Quartettsoireen der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" und Lehrer am Konservatorium und an der „Musikschule".

784. Cui, César, Dirigent und Kritiker, geb. am 6. Januar 1835 in Wilna (Rußland), machte in seiner Vaterstadt Privatstudien bei Moniuszko und schloß sich dann Balakirew an. C. wirkte als Musikschriftsteller im Journal de St. Pétersbourg, der Gazette et Revue musicale und anderu angesehenen russischen und französischen Zeitschriften und ist jetzt Präsident der kais. russ. Musikgesellschaft in Petersburg. C. ist lieutenant général, Korrespondent des Institut de France ꝛc.

785. Davies, Ben, bedeutender englischer Tenorist, geb. 1858 in Swansea Valley, Süd Wales, kam mit 20 Jahren an die Royal Academy of Music und studierte hauptsächlich unter Albert Randegger. 1883 verließ er die Akademie und wurde Mitglied der Karl Rosa Operngesell-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Oskar Fleischer.
— 824 —

Katharina Fleischer-Edel.
— 825 —

chaft, der er drei Jahre als Vertreter der ersten Tenorpartien angehörte und mit deren Primadonna Miß Clara Perry er sich verheiratete. Obgleich er auch später in Covent Garden stets mit großem Erfolge auftrat, z. B. in der Titelrolle von Sullivans „Ivanhoe", ist D. doch hauptsächlich als Konzert- und Oratoriensänger berühmt geworden. In England genießt er als Interpret Alt-Englischer, Schottischer und Irischer Balladen und Gesänge eine große Popularität.

786. Dechert, Hugo, Violoncellist, geboren am 16. September 1860 in Pottschappel bei Dresden. Die ersten Unterweisungen im Violoncellspiel empfing er von seinem Vater; später nahm er Unterricht bei dem Kammermusiker Heinrich Dietz. Nach vierjähriger Thätigkeit als Solocellist an verschiedenen Theater- und Konzertorchestern besuchte er von 1878—80 die kgl. Hochschule zu Berlin, und hier waren Robert Hausmann und Joachim (im Quartettspiel) seine Lehrer. D. ging dann ein Jahr auf Reisen und konzertierte in Deutschland und Rußland, später auch in Oesterreich und Italien. Seit 1881 ist er Mitglied, seit 1894 Solocellist der kgl. Kapelle in Berlin. 1898 wurde ihm der Titel eines kgl. Kammervirtuosen verliehen. D., der auch ein gesuchter Lehrer seines Instrumentes ist, wurde häufig zu den Veranstaltungen des Joachim-Quartettes hinzugezogen. Er ist der Mitbegründer eines Streichquartetts, das sich 1880 konstituierte, und aus dem später das „Halir-Quartett" hervorgegangen ist.

787. Demuth, Leopold, Baritonist, geb. am 2. November 1861 zu Brünn in Mähren, besuchte das Konservatorium in Wien und genoß den Unterricht Dr. Josef Gänsbachers. D. wurde zuerst nach Halle engagiert, gastierte an der Krollschen Bühne in Berlin, kam dann nach Leipzig, später nach Hamburg. Seine natürliche gesangliche Veranlagung, der volle und weiche Ton seiner Stimme verschafften ihm große Erfolge. D. wurde von Hamburg aus an die Wiener Hofoper als Vertreter erster Baritonpartien berufen.

788. Dessau, Bernhard, Violinist, geb. 1. März 1861 in Hamburg, studierte abwechselnd in Hamburg, Leipzig, Berlin und Brüssel bei Henri Schraddieck, Karl Bargheer, Joachim und Wieniawski. Er war künstlerisch thätig in Gent, Königsberg, Brünn, Prag, Rotterdam und Bremen, sowohl als Konzertmeister von Theater- und Konzertorchestern, wie als Konservatoriumslehrer und Primarius eines Streichquartetts. 1898 wurde D. als Konzertmeister an die königl. Hofoper in Berlin berufen; zugleich übernahm er die Stellung eines Lehrers am Sternschen Konservatorium.

789. Destinn, Emmy, Sopranistin, geb. 26. Febr. 1878 in Prag, war dort Schülerin der Loewe-Destinn, deren berühmt

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

F. W. Franke.
— 829 —

Moritz Frauscher.
— 830 —

gewordenen Namen die junge Künstlerin sich beigelegt hat. Im Jahre 1898 betrat sie die Bühne in Berlin als Santuzza und gehört seitdem dem königl. Opernhause als Mitglied an. E. D. interessiert durch eine auffällige dramatische und stimmliche Begabung und durch gründliche musikalische Bildung.

790. *Diemer, L., Komponist, Professor am Konservatorium in Paris.

791. Dienel, Otto, kgl. Musikdirektor und Organist an der St. Marienkirche in Berlin, geb. am 11. Januar 1839 in Tiefenfurt im Kreise Bunzlau. Den ersten Unterricht erteilte ihm sein Vater, der Kantor Dienel; später besuchte er das Gymnasium in Görlitz und das Lehrerseminar zu Bunzlau, und von 1863—69 trieb er mit großem Erfolge Musikstudien an dem königlichen Institute für Kirchenmusik und der Akademie der Künste zu Berlin. Seit 1865 in Berlin als Organist angestellt, ist D. mit Wort und Schrift unablässig für die Vervollkommnung des Orgelbaus eingetreten und hat auch als Konzertorganist eine reiche Thätigkeit entfaltet. Von seinen zahlreichen Werken sind die Kompositionen für Orgel hervorzuheben.

792. Dierich, Carl, Tenorist, Großherzogl. Mecklenburgischer Kammersänger, wurde am 31. März 1852 zu Heinrichau in Schlesien geboren. Seine Ausbildung leitete Prof. Graben-Hoffmann in Dresden. D. wirkte an den Theatern in Weimar, Bremen und Schwerin. Zugleich erwarb er sich ausgezeichneten Konzert- und Oratoriensänger und ist jetzt ausschließlich als solcher mit großem Erfolg thätig.

793. Dietrich, Albert Hermann, geb. 28. August 1829 im Forsthaus Golk bei Meißen, erhielt als Schüler der Kreuzschule in Dresden den ersten Unterricht. 1847 bezog er die Universität Leipzig, bildete sich aber auch musikalisch weiter unter Richter und Moscheles. 1851 ging er nach Düsseldorf zu Robert Schumann, den er bis zu seinem Tode (1854) nicht mehr verließ. Darauf wurde D. 1855 Dirigent der Abonnementskonzerte in Bonn. Nach sechsjähriger Thätigkeit als städtischer Musikdirektor folgte er einem Rufe nach Oldenburg. Hier wirkte er über 30 Jahre als Hofkapellmeister. D. ist der talentvollste Schüler Schumanns und ein treuer Vertreter seiner Richtung. Schumanns sinniger Naturell ist sein eigenes verwandt, wenn auch die Bedeutung und Tiefe des Meisters seinem Schaffen fehlt. Die D-moll-Symphonie op. 20 hat weitere Verbreitung gefunden; die Chor- und Orchesterwerke, die Konzerte für Violine und für Cello sind ebenso fein empfundene Musik wie seine Lieder, Chöre und Klavierstücke. Eine Oper „Robin Hood" ist 1879 mit Erfolg in Frankfurt aufgeführt. D. ist in den Ruhestand getreten und lebt jetzt in Berlin.

794. Dietrich, Marie, Sopranistin

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Max Friedländer.
— 835 —

Anton Fuchs.
— 836 —

geb. zu Weinsberg, studierte in Stuttgart bei Frau Vaber und später bei Frau Ferdinand Jäger. Sie ging dann nach Paris zu Mm. Viardot-Garcia, um sich im Koloraturgesang weiter zu bilden. M. D. war längere Zeit ein beliebtes Mitglied der Stuttgarter Hofoper, und der Ruf ihrer Leistungen verschaffte ihr ein Engagement an das Hoftheater in Berlin, dem sie noch heute als Koloratursängerin angehört. M. D. ist eine musikalisch besonders tüchtige Sängerin und hat sich daher auch im Konzert- und Oratorienfach mit Erfolg bethätigt.

795. Dippel, Andreas, Tenorist, geb. am 30. November 1866 in Kassel, studierte bei Hey (Berlin), Leoni (Mailand) und Rau (Wien). 1887—92 war er Mitglied der Oper in Bremen. Einen längeren Urlaub benutzte er, um in Amerika an der Deutschen Oper in Newyork, sowie in Konzerten unter Nikisch und Seidl aufzutreten. 1892 wurde D. nach Breslau, 1893 an die Hofoper in Wien engagiert, der er seitdem als hervorragende Kraft angehört. 1889 sang er in Bayreuth, 1897 in London den Lohengrin und den Sigmund. Für den Winter 1899—1900 wurde D. der Deutschen Oper in Amerika, für die folgende Season dem Coventgarden-Theater in London verpflichtet. Sein Repertoire umfaßt außer allen Wagner- und Mozartrollen den Fidelio, außerdem den Fra Diavolo in französischer und den Turiddu in italienischer Sprache.

796. Dommer, Arrey v., bedeutender Musikhistoriker, geb. zu Danzig am 9. Febr. 1828, war in Leipzig 1851—54 Schüler von E. F. Richter, Lobe und Schellenberg. Er studierte mehrere Jahre an der Leipziger Universität, widmete sich darauf der Musikwissenschaft und begann schon in Leipzig, sich durch seine Schriften einen Namen zu machen. 1863 ging er nach Hamburg, hielt dort Vorlesungen über Musikgeschichte und war 7 Jahre als Musikreferent des „Hamburger Korrespondenten" kritisch thätig. 1873—88 bekleidete D. das Amt des ersten Sekretärs der Stadtbibliothek, 1889 trat er in den Ruhestand und lebt seitdem in Marburg. Unter seinen Schriften ist das vortreffliche „Musikalische Lexikon" (1865) zu nennen, auch die „Elemente der Musik" (1862), vor allem aber sein berühmt gewordenes „Handbuch der Musikgeschichte" (1867), das zu den besten Werken der einschlägigen Litteratur gehört. D. wurde von der Universität Marburg zum Dr. phil. hon. c. ernannt.

797. Doppler, Karl, Bruder des berühmten ungarischen Nationalkomponisten Franz D., ist 1826 zu Lemberg geboren. Wie sein älterer Bruder war er ursprünglich Flötenvirtuose und trat in London, Paris und Brüssel mit größtem Erfolge auf. Am Nationaltheater in Budapest war er darauf als Musikdirektor thätig und schrieb während dieser Zeit mehrere ungarische Opern. Seit 1865 lebt D. als Hofkapellmeister (jetzt pensioniert) in Stuttgart.

798. Dräseke, Felix, geb. 7. Oktober

Digitized by Google

Robert Fuchs.
— 838 —

Maria Léone Fumagalli.
— 839 —

1835 zu Coburg, war Schüller des Leipziger Konservatoriums. Später bildete er sich durch Liszt und Wagner weiter. D. trat niemals als ausübender Musiker auf, sondern widmete sich ganz der Komposition. Nach längerem Aufenthalte in der französischen Schweiz lebt er seit 1876 in Dresden und ist dort seit 1884 Lehrer der Komposition am kgl. Konservatorium. Bekannt wurde er zuerst durch seine Symphonien, in denen er, ohne zum Programmmusiker zu werden, die Prinzipien der neudeutschen Schule mit den klassischen Traditionen zu verbinden sucht. Es sind das die Symphonien in G, F und C, letztere mit dem Zusatz „tragica". Von Bedeutung sind auch sein Requiem op. 22 und die große Messe op. 60. Außerdem hat D. ein Klavierkonzert, Ouvertüren, Werke für Kammermusik und die Opern „König Sigurd", „Gudrun" und „Herrat" geschrieben. Eine Oper „Bertran de Born" ist noch Manuskript; das Mysterium „Christus", ein Vorspiel „Die Geburt des Herrn" und drei Oratorien umfassend, geht der Vollendung entgegen. D. ist vor allem ein geistvoller Kontrapunktist, ein gedankenreicher Tonsetzer, der aber auch die Wirkung äußeren Glanzes nicht verschmäht. In theoretischen Schriften und in einer launigen „Harmonielehre in Versen" hat sich der Komponist auch als Schriftsteller bethätigt. D. ist kgl. Hofrat, Prof. und Ritter des kgl. sächs. Albrechtsordens.

799. **Dreyschock**, Felix, Pianist, Neffe Alexander D.'s, am 27. Dezember 1860 geb., besuchte in Berlin die kgl. Hochschule für Musik. (Klavierspiel: Friedrich Grabau.) Hauptsächlich aber war er Schüler Ehrlichs und in der Komposition Fr. Kiels und Wilhelm Tauberts. D. ist als Konzertspieler und Lehrer thätig; er hat in Deutschland wie im Ausland, das er mehrfach auf Kunstreisen besuchte, als gediegener und intelligenter Pianist seinem Namen Ehre gemacht. Als Komponist ist er mit elegant gearbeiteten Klaviersachen, Liedern, einer Violinsonate und einem Klavierkonzert an die Oeffentlichkeit getreten, in denen sich eine entschiedene Begabung, nicht nur für die konzertmäßige Behandlung des Klaviers, kundgiebt. D. lebt als Lehrer des Klavierspiels am Sternschen Konservatorium.

800. **Dulong**, Franz Henri von, Tenorist, geb. zu Hamm in Westfalen am 26. Februar 1861, ist Schüler von Vanoncini in Florenz. Erst seit dem Jahre 1897 ist er als Berufssänger in die Oeffentlichkeit getreten. Seine Stimme besitzt Schulung und große Modulationsfähigkeit, sein Vortrag zeugt von Geschmack und Intelligenz. v. D. ist als Liedersänger in Deutschland, England und der Schweiz in Konzerten aufgetreten.

801. **Dulong**, Magda von, Gattin des vorigen, Konzertsängerin, wurde am 29. Febr. 1872 als Tochter des D. Zahn in Halle a/S. geboren. Sie betrieb ihre Studien bei Hromada in Stuttgart, bei Amalie

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Ossip Gabrilowitsch.
— 840 —

Paul Geisler.
— 844 —

Joachim und später bei Etelka Gerster in Berlin, und machte sich zuerst unter dem Pseudonym Magda Lossen in der Musikwelt bekannt. Nicht weniger als ihre schöne Altstimme, fiel ihre künstlerische Individualität auf, die sie im Liedvortrag zu einer interessanten Erscheinung macht. Ein starker leidenschaftlicher Zug in ihrem Empfinden, andrerseits eine anmutige Geistreichigkeit zeichnen sie aus und geben ihren Leistungen den Reiz des Eigenartigen. Als Liedersängerin ist sie in Deutschland und England bereits zu Ansehen gelangt.

802. Dupont, Joséphe, der hervorragendste belgische Dirigent, ist am 3. Januar 1838 in Enfival geboren. Er besuchte wie seine Brüder Joséphe und Auguste D. (der eine als Geiger, der andere als Pianist berühmt) das Lütticher Konservatorium und später das Brüsseler. Nachdem er als Stipendiat des prix de Rome einige Zeit auf Reisen gegangen war, wurde er 1867 Kapellmeister am Theater in Warschau, 1871 an der kaiserl. Oper in Moskau. Ein Jahr später wurde D. nach Brüssel berufen und wirkt hier seitdem als Kapellmeister des Théâtre de la Monnaie, als Dirigent des Tonkünstlervereins und der populären Konzerte, und als Professor der Harmonielehre am Konservatorium.

803. Dvořak, Anton, ist am 8. Sept. 1841 zu Mühlhausen in Böhmen geboren. Seine musikalische Ausbildung erlangte er auf der Organistenschule in Prag. D., der von armen Eltern stammt, mußte sich dann kümmerlich als Geiger in untergeordneten Kapellen durchschlagen, bis er (1862) eine Anstellung als Bratschist am Nationaltheater erhielt. 1873 trat er mit einer Komposition für Chor und Orchester hervor, die ihm ein Staatsstipendium einbrachte. D. lebte nun schaffend in Prag, einige Jahre auch als Lehrer am Konservatorium thätig, und ging 1892 als Direktor der Nationalen Musikschule nach New York. D. ist verhältnismäßig spät zur Geltung gelangt, hat dann aber reiche Anerkennung gefunden. Liszt hat ihn kräftig gefördert, und Joachim hat namentlich in England viel zur Verbreitung seiner Musik beigetragen. D. ist auf allen Gebieten schöpferisch gewesen; sein Bestes hat er in der Haus- und Kammermusik gegeben. Verbreitet sind seine „Slavischen Tänze" und die „Legenden" für Klavier (4 händig), seine Serenade (op. 44) und die Duette „Klänge aus Mähren". D. hat ferner Streich- und Klavier-Trios, Quartette und Quintette, sowie ein Sextett geschrieben, eine Violinsonate, Symphonien, Ouvertüren, Rhapsodien und andere Stücke für Orchester, ein Klavier- und ein Violinkonzert, Opern (auf czechische Texte), ein Oratorium, Stabat mater u. a. m. Es sind die Werke eines Meisters und geistvollen Tonsetzers, die aber meist nur dort bedeutend und originell sind, wo D. sich an die stimmungsvolle Melodik und die kapriziösen Rhythmen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Luise Geller-Wolter.
— 845 —

Friedrich Gernsheim.
— 848 —

der böhmischen Volksmusik anlehnt. — Die Universitäten von Prag und Cambridge verliehen D. den Doktortitel.

804. **van Dyck**, Ernest, berühmter Tenor, geb. am 2. April 1861 zu Antwerpen, studierte Jura an den Universitäten zu Löwen und Brüssel und war zuerst Journalist in Paris. Seine musikalischen Studien machte er unter Leitung von Callaerts Lamoureux, Massenet und Chabrier. Er debütierte 1887 in Paris als Lohengrin, sang 1892 mit durchschlagendem Erfolge in Bayreuth den Parsifal, und ist seit zehn Jahren als Heldentenor an der Wiener Hofoper. v. D., der in London, Petersburg, Brüssel, Amsterdam, New York, Chicago u. s. w. gastierte, ist namentlich ein hervorragender Wagnersänger. Mehr noch als durch seine glänzenden Stimmmittel interessiert er durch seine bedeutende schauspielerische Gestaltungskraft. Er ist k. u. k. Kammersänger, Ritter zahlreicher Orden u. s. w.

805. **Eddy**, Clarence, Orgelvirtuose, geb. am 30. Januar 1851 zu Greenfield im Staate Massachusetts, kam 1871 nach Deutschland und wurde Schüler von Prof. Haupt in Berlin. E. bekleidete das Amt eines Organisten an der Hauptkirche in Chicago und ist 1877 Direktor der Hershy-Musikschule. E. konzertiert in Amerika mit vielem Erfolg und hat eine verbreitete Sammlung von Orgelkompositionen herausgegeben.

806. **Ehrlich**, Heinrich, Pianist und Musikschriftsteller, geb. am 5. Oktober 1822 in Wien, genoß den Unterricht Henselts und Thalbergs. Als Klaviervirtuose zeichnete er sich durch elegante Technik und große Feinheit des Vortrages aus und trat mit Erfolg namentlich als Beethoven-Interpret auf. In den fünfziger Jahren war E. Hofpianist beim König von Hannover, ging dann nach Wiesbaden, England und Frankfurt a. M. und lebt seit 1862 in Berlin. Hier war er 1864—72 Lehrer des Klavierspiels am Sternschen Konservatorium und bildete, wie in seiner bis in die neueste Zeit fortgesetzten Privatthätigkeit, eine Reihe tüchtiger und hervorragender Pianisten heran. 1875 erhielt er den Professortitel. Außer einem Klavierkonzert sind Etüden, Variationen und Lieder seiner Komposition bekannt geworden. Als Schriftsteller ist E., abgesehen von seinen Romanen, kritisch, feuilletonistisch und musikwissenschaftlich thätig gewesen. Genannt seien „Musik-Aesthetik von Kant bis auf die Gegenwart" (1831), „Die Ornamentik in Beethovens und Bachs Klavierwerken", sowie die Essaysammlungen „Schlaglichter und Schlagschatten", „Aus allen Tonarten" und „Modernes Musikleben".

807. **Eldering**, Bram, Violinist, geb. am 8. Juli 1865 in Groningen in Holland. Seine Lehrer waren Poortmann in Groningen, Jenö Hubay in Brüssel und Joachim in Berlin. In Budapest wirkte er als Lehrer am Konservatorium und als

Digitized by Google

Stella Gerster.
— 849 —

Carl Gillmeister.
— 852 —

Bratschist im Hubay-Popper-Quartett. Nach kürzerer Thätigkeit als Konzertmeister am Berliner Philharmonischen Orchester trat er in die Meininger Hofkapelle ein, der er als Solist und Konzertmeister mit Auszeichnung angehört.

808. Elmblad, Johannes, Bassist, geb. am 29. August 1853 in Stockholm, war für das Studium der Theologie bestimmt. Seine Patin, Jenny Lind, machte ihn auf seine stimmliche Begabung aufmerksam und erweckte in ihm die Lust, Künstler zu werden. Er studierte, zunächst nur zu seinem Vergnügen, vom Jahre 1874 ab Gesang bei Stockhausen und später bei Garcia. Seine umfangreiche, markige Baßstimme, nicht weniger seine athletische Gestalt erregten das Interesse Wagners, der ihn 1876 den Donner im Rheingold singen lassen wollte. Aber E.s Vater, der Professor der Theologie war, versagte die Einwilligung. Erst 1880 konnte E. seinen Wunsch, zur Bühne zu gehen, erfüllen und war zunächst in Dresden, dann in Prag, Hannover, Breslau und Berlin engagiert. Er machte eine Tournée durch Amerika mit und sang in London in den Richter-Konzerten. 1896 wurde er nach Bayreuth engagiert für den Fafner, eine Partie, die er fortab bei den Festspielen inne hat und mit äußerster Charakteristik zu Gehör bringt. Ueberhaupt ist es das individuelle Gepräge, das er infolge seiner eminenten schauspielerischen Begabung seinen Figuren zu geben vermag, was seine Darstellung besonders auszeichnet. Seit 1897 ist E. der artistische Leiter des Hoftheaters in Stockholm.

809. Engel, Pierre-Emile, berühmter Tenor, geb. 15. Februar 1847 in Paris, studierte 4 Jahre an der Gesangschule von Duprez. 1865 debütierte er am Théâtre Italien, ging 1868 nach Neu-Orléans und kehrte nach mehrjähriger Thätigkeit in der Provinz nach Paris zurück, wo er 1877 bis 1879 an der Komischen Oper engagiert war. 1879—1885 unternahm E. Gastspielreisen ins Ausland, 1885—1889 gehörte er dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel an, 1894—1895 vorübergehend der Oper in Genf. Seit 1889 lebt E. in Paris und ist bald an der Großen, bald an der Komischen Oper, auch im Odéon, sowie in großen Konzerten aufgetreten.

810. Erdmannsdörfer, Max, Kapellmeister, geb. am 14. Juni 1848 in Nürnberg, absolvierte seine musikalischen Studien in Leipzig (Konservatorium) und unter Riez in Dresden. 1871—80 als Hofkapellmeister in Sondershausen wußte er in den „Loh-Konzerten" besonders die neuere Richtung zur Geltung zu bringen. 1882—89 leitete E. in Moskau die Konzerte der kaiserl. Musikgesellschaft, und von 1885 ab einen Studenten-Orchesterverein. 1889 siedelte er nach Bremen über, wo er als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie zu hohem Ansehen gelangte.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Umberto Giordano.
— 853 —

Karl Klafenapp.
— 854 —

1896 wurde er an die Hofoper nach München berufen, der er bis 1899 angehörte. Als Komponist wendete sich E. mit Vorliebe Märchenstoffen zu („Prinzessin Ilse", „Schneewittchen" u. s. w.), die er in der Form von Chorwerken mit Soli und Orchester behandelt hat.

811. Erdmannsdörfer-Fichtner, Pauline, Gattin des vorigen, geb. am 28. Juni 1847 in Wien, war eine Schülerin Liszts, bei dem sie 1870—71 in Weimar studierte, P. F. hat sich einen Namen als ausgezeichnete Pianistin gemacht. Sie wurde zur Großh. Weimarischen und Darmstädtischen Hofpianistin ernannt; in der letzten Zeit ist sie nur selten öffentlich aufgetreten.

812. Ernst, Heinrich, Sohn der gefeierten ungarischen Sängerin Josephine Ernst-Kayser in Pest und Neffe des Violinvirtuosen Franz Anton Ernst, geb. am 19. Sept. 1846 in Dresden, war Schüler des Pester Konservatoriums, auf dem er neben theoretischen Studien namentlich Violinspiel und Gesang betrieb. 1872 wurde er als Baritonist an das Stadttheater in Leipzig engagiert. Hier entwickelte sich seine Stimme nach der Höhe, und F. Nebling bildete ihn zum Tenor um. 1875 kam E. an die Berliner Hofoper und wirkte hier zuerst als lyrischer, dann als Heldentenor. Man schätzte den vornehmen Charakter seiner Darbietungen, sein feuriges und tiefes Empfinden, und unter dem vorbildlichen Einfluß der mächtigen künstlerischen Persönlichkeit Niemanns entwickelten sich seine natürlichen Gaben, besonders seitdem er durch erneutes Studium bei Luise Rees in Berlin die volle Herrschaft über seine stimmlichen Mittel gewonnen hatte, zu immer größerer Bedeutung. So manche große Rolle, wie noch zuletzt der Siegfried, fand durch ihn in Berlin ihre erste Verkörperung. Von Berlin ging E. an das Hoftheater in Schwerin, wo er gegenwärtig noch als Gast in den großen Wagnerpartien auftritt. Eine reiche Gastspieltätigkeit führte ihn u. a. nach Wien, Hannover, Budapest, Riga und Hamburg.

813. Essipoff, Annette, hervorragende Pianistin, geb. am 1. Februar 1851 in Petersburg. Ihren ersten Unterricht leitete Wielopolski; darauf wurde sie am Petersburger Konservatorium Schülerin Leschetitzkis, dem sie nach Wien folgte, und dessen Gattin sie seit 1880 ist. A. E. tritt seit ca. 1870 in Konzerten auf; sie feierte zuerst in Rußland Triumphe, ging 1874 nach London und Paris, 1876 nach Amerika und begründete auch in Deutschland ihren Ruf als ebenso geistreiche wie temperamentvolle Spielerin. Unter den großen Pianistinnen ist sie die weiblichste; darin beruhen ihre Fehler wie ihre Vorzüge. A. E. lebt mit ihrem Gatten in Wien.

814. Ettinger, Rose, Koloratursängerin, geb. am 10. Febr. 1877 in Oregon im Staate Illinois, zeigte schon als Kind eine auffällige stimmliche Begabung. Sarah

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Lula Gmeiner.
— 856 —

Emil Götze.
— 857 —

Hershey-Eddy in Chicago war ihre erste Lehrerin, später studierte sie in Paris bei der Marchesi. N. E. trat zuerst in Berlin auf, wo sie im Jahre 1897 durch ihre kleine, aber süße Stimme, ihre phänomenale Höhe und die zierliche Koloraturgewandtheit das Interesse der Musikwelt erregte. Sie unternahm darauf erfolgreiche Konzertreisen durch Deutschland, Rußland und Holland und lebt jetzt in Paris.

815. Eweyk, Arthur van, Konzertsänger (Baritonist), geb. am 27. Mai 1866 in Milwaukee, im Staate Wisconsin. 1890 kam er nach Berlin und wurde Schüler von Felix Schmidt. v. E. hat sich in kurzer Zeit eine geachtete Stellung unter den jüngeren Sängern verschafft; sein klangvoller, edel gefärbter Bariton, sein eindringlicher und mannigfach belebter Vortrag kommen im Oratorium wie im Liede der Wirkung seines Gesanges zu statten. Hervorzuheben ist die Uneigennützigkeit, mit der v. E. in seinen Lieder- und Balladenabenden für die Kompositionen jüngerer Tonsetzer eintritt. v. E. lebt in Berlin.

816. Faliero, Nina, Sängerin, geb. am 10. April 1878 in Neapel, wurde von Mme. Gabriele Kraus ausgebildet. In Paris, London, Liverpool, in der Schweiz und in verschiedenen Städten Deutschlands (Wien, Frankfurt a. M. 2c.) ist sie als Konzertsängerin mit bedeutendem Erfolge aufgetreten. N. F. lebt jetzt in Genf.

817. Falk-Mehlig, Anna, kgl. württ. Hofpianistin, geb. 11. Juni 1846 in Stuttgart, war auf dem dortigen Konservatorium Schülerin von Professor Dr. Lebert. Später studierte sie noch 3 Monate bei Liszt in Weimar. Nach Vollendung ihrer Studien trat sie in Deutschland und England als Solistin auf. In Amerika war sie vier Jahre hindurch von dem berühmten Thomasschen Orchester engagiert und dehnte ihre Reise nach San Francisco, Oregon und Portland aus. In New York wurde F. zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Konzerte ernannt. 1880 verheiratete sie sich nach Antwerpen, ohne jedoch ihren Beruf als Künstlerin aufzugeben. F.-M. wurde vom König von Württemberg durch die Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft und der goldenen Medaille ausgezeichnet.

818. Faure, Jean Baptiste, berühmter französischer Bariton, geb. am 15. Januar 1830 in Moulins (Allier), war 1843 bis 1852 Schüler des Konservatoriums. Er debütierte an der Komischen Oper als Pygmalion in der Galathée und kreierte im Jahre 1859 den Hoël in Meyerbeers Dinorah. Von 1861–1876 war er eines der gefeiertsten Mitglieder der Großen Oper und sang hier alle ersten Baritonpartien. Während der Kriegsunruhen 1870—71 begab er sich nach London und Petersburg. Nach 1876 unternahm er noch mehrere Gastspielreisen ins Ausland und trat vielfach in Konzerten auf. F. ist Chévalier de la Légion d'Honneur, Ritter hoher Orden 2c 1857 wurde er

Digitized by Google

Marie Götze.
— 858 —

Karl Goldmark.
— 859 —

zum Professor am Konservatorium ernannt, 1886 veröffentlichte er sein Werk: La Voix et le Chant. F. lebt in Paris.

819. Feßler, Eduard, ausgezeichneter Baritonist, wurde am 5. Oktober 1841 in Neuburg a. D. in Bayern geboren und im Münchner Konservatorium unter Franz Hauser ausgebildet. F. war an den Theatern von Koburg-Gotha, Darmstadt, Frankfurt a. M. und Zürich in ersten Stellungen thätig und ist großh. hessischer Kammersänger. Gastspiele und Konzertreisen führten ihn durch Deutschland, Belgien und die Schweiz, und überall machte sein edles, markiges Organ, seine meisterhafte Behandlung der Sprache und seine charakteristische Darstellung den gleichen Eindruck. F. war ein hervorragender Vertreter der Wagnerschen und Marschnerschen Gestalten. Er lebt seit seinem Rücktritt von der Bühne als Gesanglehrer und Konzertsänger in Berlin. F. ist der Professortitel verliehen.

820. Ffrangcon-Davies, D., Opern- und Oratoriensänger, entstammt einer alten keltischen Familie. Er studierte Theologie auf der Universität Oxford; sein schöner Bariton bestimmte ihn jedoch, seinen Beruf aufzugeben und Musiker zu werden. Die großen Erfolge, die er bei seinem Auftreten im Covent-Garden- und Drury Lane-Theater in London errang, brachten ihm ein Engagement für die Philharmonischen Konzerte in New York ein, die damals Anton Seidl dirigierte. In New York, Boston, Chicago und Cincinnati war Fr.-D. zu wiederholtenmalen der künstlerische Mittelpunkt der großen Musikfeste. Trotzdem Fr.-D. gerade als Oratoriensänger (z. B. in der Titelpartie des „Elias") so Hervorragendes leistet, beabsichtigt er, sich wieder der Bühne zuzuwenden.

821. Fiedler, Max, hervorragender Dirigent, geb. am 31. Dezember 1859 in Zittau. Seine Ausbildung verdankte er seinem Vater, später dem Leipziger Konservatorium, dessen Schüler er 1877—80 als Stipendiat der Holstein-Stiftung war. F. wurde zuerst als Pianist bekannt. In Hamburg wirkte er seit 1882 als Lehrer am Konservatorium. Erst seit 1894 tritt er durch seine Dirigentenleistungen in den Vordergrund. In eigenen Orchesterkonzerten in Hamburg, Berlin und Madrid bekundete F. eine ungewöhnlich starke Begabung; er interessiert am Pult ebenso sehr durch die durchgeistigte musikalische Auffassung der Werke wie durch sein Temperament und seine auf das Orchester ausgeübte Suggestionskraft. F. hat eine Symphonie und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke und Lieder veröffentlicht, die den vortrefflichen Musiker bekunden.

822. Finkenstein, Jetta, Altistin, geb. am 22. März 1865 zu Seni in Rußland, empfing ihre erste Ausbildung auf der kgl. Hochschule zu Berlin von Professor Gustav

Digitized by Google

Heinrich Grahl.
— 864 —

Pelagie Greef-Andriessen.
— 865 —

Engel und Frau Schultzen von Asten. Später vervollkommete sie ihre Gesangskunst bei Frau Viardot-Garcia. Nach mehrjähriger Thätigkeit als erste Altistin am Hoftheater zu Darmstadt, wo sie zur großh. hessischen Kammersängerin ernannt wurde, unternahm sie von 1891 ab größere Konzertreisen, die ihren Ruf auch als Liedersängerin begründet haben. Mit einer gleichmäßig schönen und starken Stimme verband J. F. auf der Bühne eine große Energie des dramatischen Ausdrucks. Sie lebt in Breslau.

823. Fischer, Franz, Kapellmeister, geb. am 29. Juli 1849 in München, Schüler von Hippolyt Müller, bildete sich zunächst zum Cellovirtuosen aus. Als Solocellisten der Pester Oper lernte ihn Hans Richter kennen und empfahl ihn nach München und Bayreuth. Wagner gewann Interesse für den begabten und begeisterungsfähigen jungen Musiker, stellte ihn 1876 als Chordirektor der Nibelungenaufführungen an und verschaffte ihm den Hofkapellmeisterposten in Mannheim (1877—79). Von dort wurde F. nach München an die Hofoper berufen, wo er seitdem als hervorragender Dirigent thätig ist und sich auch an der Leitung der Akademiekonzerte mit enormem Erfolge beteiligt hat. F. ist ein Meister im Partiturspiel, speziell in der klavieristischen Darstellung der Wagnerschen Werke, 1899 dirigierte er in Bayreuth den Parsival.

824. Fleischer, Oskar, Musikforscher, geb. am 1. Nov. 1856 in Zörbig, Prov. Sachsen, promovierte auf der Universität Halle zum Philologen, wandte sich dann in Berlin unter Spittas Leitung dem musikwissenschaftlichen Studium zu, und nahm gleichzeitig Musikunterricht bei Frz. Schulz. Im Jahre 1886 begab er sich als Stipendiat der preußischen Regierung auf zwei Jahre nach Italien. Von dort zurückgekehrt, wurde er Vorsteher der kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, in welchem Amte er sich namentlich auf der Wiener Musikausstellung im Jahre 1892 als ständiger Vertreter des deutschen Reichsausschusses verdient gemacht hat. 1892 habilitierte sich F. an der Universität zu Berlin als Privatdozent und wurde 1895 a.o. Professor der Musikwissenschaft. Das Spezialgebiet Fl.'s ist die ältere Musikgeschichte, im besondern das frühere Mittelalter. Mit seinen „Neumenstudien" (1897 bis 1898), seine bedeutendste Publikation, hat er sich ein bleibendes Verdienst um die Erforschung der unmensurierten Notenschrift erworben.

825. Fleischer-Edel, Katharina Sopranistin, geb. am 27. Sept. 1873 in Mülheim a. Ruhr, genoß ihre musikalische Ausbildung in Köln und Dresden bei August Iffert. F.-E. war erst an der kgl. Hofoper in Dresden und ist jetzt ein hervorragendes Mitglied des Stadttheaters in Hamburg. Ihre üppige, wohlgeschulte Stimme und der musikalisch intelligente Vortrag

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Edvard Grieg.
— 867 —

Léon Grihinger.
— 868 —

machen sie zu einer beachtenswerten dramatischen Sängerin.

826. ***Förster**, Anton, Pianist. Berlin.

827. ***Fohström**, Alma, in Petersburg am kaiserl. Theater.

828. ***Frank**, Kati, Altistin. München.

829. **Franke**, F. W., Organist, geb. am 21. Juni 1862 in Barmen, erhielt seine Ausbildung in Berlin an der kgl. Hochschule für Musik. Haupt, Bargiel und Barth waren seine Lehrer. Seine Wirksamkeit als Organist begann F. in Stralsund und in Preetz in Holstein. Darauf ließ er sich in Cöln nieder, und ist hier als Lehrer am Konservatorium und als Organist der Gürzenich-Konzerte und in Düsseldorf als Organist der Tonhallen-Konzerte mit bestem Erfolge thätig.

830. **Frauscher**, Moritz, geb. 1861 in Mattighafen in Ober-Oesterreich, studierte zuerst Jura in Wien und Graz. Seine Gesangsstudien leitete Professor Johann Reß in Wien. F.'s hauptsächlichste Engagements waren Dresden, Antwerpen, Brüssel, Bremen, Breslau, Prag und Stuttgart; seine Gastspiele führten ihn nach Hannover, Berlin, Karlsruhe, München, Leipzig, Wien und Cassel. Im Jahre 1892 sang er in Bayreuth den Pogner. F., der auch als Lieder- und Oratoriensänger wirkt, ist von 1899 ab an die Wiener Hofoper engagiert.

831. **Freund**, Robert, der hervorragendste Pianist der Schweiz, ist ungarischer Abstammung, geb. 7. April 1852 in Budapest. Er studierte bei Moscheles und Coccius in Leipzig, in Berlin bei Taufig, und wurde nach seiner Rückkehr in Budapest Schüler von F. Liszt. F. ließ sich dann in Zürich nieder, wo er als Solist, als Mitglied der Hegarschen Kammermusik-Vereinigung und als angesehener Lehrer des Klavierspiels andauernd eine fruchtbare Thätigkeit entfaltete.

832. ***Fricke**, August, Hofopernsänger. Stuttgart.

833. **Friederichs**, Friederich (eigentlich Friedrich Christofle), geb. 1849, war Tischler, dann lange Jahre Schauspieler an kleineren Theatern, bis man 1883 in Nürnberg seine Stimme entdeckte. Seinen Ruf verdankt er der meisterhaften Ausarbeitung und Darstellung des Beckmesser und des Alberich, mit denen er zuerst in Bayreuth 1888 bezw. 1896 Aufsehen erregte. Als unbestritten bedeutendster Vertreter dieser Partien ist F., der in Bremen engagiert ist, häufig der Gast der ersten Opernbühnen gewesen.

834. **Friedheim**, Arthur, hervorragender Lisztspieler, geb. 26. Oktober 1859 in Petersburg, war zuerst als Kapellmeister an den Bühnen kleinerer Städte thätig. Trotzdem hatte er sich pianistisch so weit entwickelt, daß, als er nach Weimar kam, ihn Liszt zum Schüler annahm. Fr. eignete sich eine bedeutende, ganz inviduelle Klaviertechnik an und widmet sich seitdem dem Virtuosenberufe. F. lebt in New York.

Vergleiche auch „Künstler-Lexiken".

Digitized by Google

J. M. Grün.
— 869 —

Alfred Grünfeld.
— 870 —

835. Friedländer, Max, Dr., Musikforscher, Schriftsteller und Gesangspädagoge, geb. am 12. Okt. 1852 in Brieg in Schlesien, konnte sich erst nach längeren Kämpfen der Musik widmen. Unter Manuel Garcia in London, später bei Stockhausen in Frankfurt a. M. bildete er sich zum Konzertsänger aus und erregte durch die Schönheit seiner Stimmmittel (Baßbariton), nicht weniger durch seinen vornehm musikalischen Vortrag in England und Deutschland Aufsehen. Nach 3jährigem Aufenthalt in Frankfurt und häufigen Konzertreisen ließ sich F. in Berlin nieder und begann unter Ph. Spittas Leitung sich fachwissenschaftlichen Studien zuzuwenden. 1887 promovierte er auf der Universität Rostock zum Dr. phil. und habilitierte sich 1895 mit einer Arbeit über die Plica als Privatdozent an der Berliner Universität. Was seinen Vorträgen, die er zugleich als Lektor am Viktoria-Lyceum in Berlin, vielfach auch auswärts auf Einladung wissenschaftlicher Vereine und Korporationen hält, besondere Anziehungskraft verleiht, sind die praktischen Demonstrationen, mit denen F. sie als ausübender Künstler zu beleben vermag. Wie hier in der mündlichen Lehre, so vertritt F. auch in seinen Schriften mit Recht den Standpunkt, daß es ein lebendiges Objekt ist, mit dem die Kunstwissenschaft zu thun hat, und erweckt so mit dem Verständnis in seinen Schülern zugleich die auch dem Forscher geziemende Achtung vor dem Kunstwerk. Ein solches Wirken kann nur dazu beitragen, die noch junge Disziplin der Musikwissenschaft vor Abwegen zu bewahren. F., der seine Forschungen der neueren Musikgeschichte, im besonderen dem Leben und Schaffen Franz Schuberts zugewendet hat, gab eine sorgfältig revidierte Gesamtausgabe der Lieder dieses Meisters heraus. Außerdem veröffentlichte er eine Sammlung deutscher Volkslieder und in Aufsätzen und Monographien interessante musikalische und litterarische Funde, besorgte eine nach den Manuskripten und den ersten Drucken revidierte Ausgabe der Lieder Beethovens, Mendelssohns und Schumanns, war Mitarbeiter der „Stockhausenschen Gesangstechnik“ und stellte ein kritisch gesichtetes und mit historischen Daten versehenes Kommersbuch zusammen. F. ist mit der Herausgabe von Goethes Nachlaß, soweit er sich auf Musik bezieht, betraut; eine umfassende „Geschichte des deutschen Liedes“ ist noch Manuskript.

836. Fuchs, Anton, Baritonist, geb. am 29. Jan. 1849 in München, betrieb auf der dortigen Musikschule bei den Professoren Hey und Büllner seine gesanglichen und allgemein musikalischen Studien. Nach ihrer Vollendung wurde er an die Münchener Hofoper engagiert, als Vertreter erster Baritonpartien; 1880 wurde er zum Regisseur, 1885 zum Kammersänger und 1893 zum Oberregisseur ernannt. Seit dem Jahre 1882 wirkt F. in Bayreuth mit,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

Heinrich Grünfeld.
— 871 —

Wilhelm Grüning.
— 872 —

erst als Sänger, dann als ständiger Regisseur. Er führt jetzt bei den Festspielen die gesamte Oberleitung und hat bei dieser Gelegenheit seine glänzende Begabung für die Kunst der Inscenierung dargethan.

837. Fuchs, Johann Nepomuk, Kapellmeister, geb. am 5. Mai 1842 in Frauenthal in Steiermark, bezog die Wiener Universität als Student der Philosophie und bildete sich zugleich bei Sechter zu einem tüchtigen Musiker aus. 22 Jahre alt, kam er als Kapellmeister nach Preßburg und verfolgte von dort aus die Dirigentenkarrière mit steigendem Erfolge. Nach mehrjähriger Thätigkeit in Cöln, Hamburg und am Carolatheater in Leipzig wurde er 1880 an die Wiener Hofoper engagiert. Geachtet als Dirigent, lebt F. seitdem in der Eigenschaft eines k. k. Hofkapellmeisters in Wien. Er schrieb eine eigene Oper „Zingara" (1872) und gewann einige ältere Werke (Händels „Almira", Glucks „Betrogenen Kadi", Schuberts „Alfonso und Estrella" und Mozarts „Bastien und Bastienne" und „Finta giardiniera") durch Neubearbeitungen der modernen Bühne.

838. Fuchs, Robert, Bruder d. Wiener Hofkapellmeisters und Schüler Dessofs, geb. am 15. Jan. 1847 in Frouenthal in Steiermark, ist seit 1875 Lehrer der Komposition und des Kontrapunktes am Wiener Konservatorium. Er schrieb Symphonien und Serenaden, verschiedene Kammermusikwerke, ein Klavierkonzert, eine Messe, zwei Opern, Klavierstücke und Lieder. Am bekanntesten und am meisten geschätzt sind seine Serenaden für Streichorchester.

839. Fumagalli, Maria Léone, namhafter italienischer Bühnensänger (Baritonist), geb. am 4. September 1864 in Mailand, ist Schüler von Professor Cima. Von Mailand aus ging er, um sich weiter zu bilden, nach Paris und Wien. F. gehört keinem Theater als Mitglied an, und beschränkt sich auf Gastspiele, die ihn durch Italien, Deutschland, Spanien, bis nach England und Amerika geführt haben. F. ist namentlich als Darsteller interessant, ein virtuoser Vertreter der neuitalienischen realistischen Richtung. Unter seinen Rollen, die stets aufs geistreichste durchdacht und mit größter Sorgfalt ausgearbeitet sind, ist der Zampa, der Hamlet und der Rigoletto besonders hervorzuheben.

840. Gabrilowitsch, Ossip, vielversprechender Pianist, geb. am 26. Jan. 1878 in St. Petersburg, widmete sich auf dem dortigen Konservatorium unter Leitung Professor Tolstoffs dem Studium des Klavierspiels. Sein großer Eifer und sein ernstes Streben machten ihn bald zum besonderen Liebling Anton Rubinsteins, dem damaligen Direktor des Konservatoriums. Als er 16 Jahre alt war, wurde ihm der Rubinsteinpreis zugesprochen. In Wien setzte er bei Leschetitzki seine Studien fort (1894 bis 1896). Im Oktober 1896 trat er zum erstenmal in Berlin auf, und hier wie in Oester-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Friedrich, Grützmacher.
— 873 —

Heinrich Gudehus.
— 874 —

reich, Rußland, England, Schweden u. s. w. erregte der junge Künstler ungemeines Aufsehen durch die meisterhafte Technik, den temperamentvollen Vortrag, und die Weichheit und Fülle seines Tones. G. trägt in seinen Konzerten auch eigene Kompositionen vor.

841. Gadsky, Johanna, Sopranistin, in Deutschland geboren, hat sich ihren Namen hauptsächlich in Amerika gemacht. Im Metropolitan-Theater zu New York debütierte sie in der deutschen Oper unter Damrosch als Brünhilde, und trat dann auch in den übrigen Wagnerschen Rollen, Sieglinde, Senta, Eva, Elsa und Elisabeth auf. In allen großen Städten der Vereinigten Staaten und Kanadas hat sie nicht nur auf der Bühne, sondern auch in Konzerten und Oratorienaufführungen speziell auf den Worcester Musikfesten große Erfolge errungen. 1899 trat sie zum erstenmal am Covent Garden in London auf, und sang im selben Jahre das Evchen in Bayreuth.

842. Gantenberg, Heinrich, hervorragender Flötist, geb. am 29. November 1823 in Berlin, erhielt von seinem zwölften Jahre ab Unterricht und trat schon mit sechzehn Jahren in die Accessistenklasse der kgl. Kapelle als Schüler des Kammermusikers Julius Gabrielsky. 1841 wurde er erster Flötist des Musikkorps des Kaiser Alexander Regiments und der von seinem Leiter, Karl Liebig, gebildeten Streichkapelle. G. gehörte von 1860 bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1893 der königl. Kapelle als Kammermusiker an und machte sich als vortrefflicher Künstler nicht weniger wie durch seine technische Meisterschaft einen hochgeehrten Namen. Seit 1872 wirkte er als Lehrer an der kgl. Hochschule. G., der 1891 das Jubiläum seines fünfzigjährigen Staatsdienstes feiern konnte, erhielt als Erster den Titel Kammervirtuos, ist Inhaber des Kronenordens und des roten Adlerordens 4. Klasse ꝛc. G. lebt in Friedenau bei Berlin.

843. Garcia, Manuel, der Sohn und künstlerische Erbe des alten Manuel del Popolo Garcia und Bruder der Malibran und Pauline Viardot, geb. am 17. März 1805 in Madrid, erhielt seine musikalische Erziehung von seinem Vater. In Paris, wohin die Familie von Neapel übersiedelte, nahm er bei Fétis Unterricht in der Komposition und ging dann als Bühnensänger mit seinem Vater nach London, New-York und Mexiko. Da seine Baßstimme indessen nicht sonderliche Qualitäten aufwies, zog sich G. schon 1829 von der Bühne zurück und widmete sich in Paris ganz der Lehrthätigkeit. Er begann seine Forschungen auf stimmphysiologischem Gebiete, die ihn 1855 zur Entdeckung des Kehlkopfspiegels führten, und mit denen er eine Reform der Gesangspädagogik anstrebte. Während bis dahin die Stimmbildung nur empirisch, durch Ueberlieferungen und den musikalischen Geschmack geregelt ausgeübt

Digitized by Google

Ellen Gulbranson.
— 876 —

Eugen Gura.
— 877 —

wurde, suchte G. feststehende Gesetze dafür zu finden und eine wissenschaftlich begründete Gesangslehre aufzustellen. Er klärte das Verhältnis der Register auf, verwarf die Uebung des Schwelltones für Anfänger, machte der unsinnigen Beschränkung des Vokalisierens auf dem Buchstaben a ein Ende 2c. 2c. Somit hat sich G. nicht nur durch Heranbildung einer großen Reihe namhafter Künstler ein Verdienst erworben, sondern er ist auch von dauerndem Einfluß auf die Entwicklung der Gesangspädagogik gewesen. Im Jahre 1840 überreichte er seine Schrift „Mémoire sur la voix humaine“ der Akademie in Paris, und wurde daraufhin zum Professor am Konservatorium ernannt. Als solcher verfaßte er den „Traité complet de l'art du chant“ (2 Teile, Paris 1847), eine vorzügliche Gesangslehre, die auf der Grundlage der altitalienischen Schule aufgebaut ist und alle Ergebnisse seiner Forschungen enthält. 1850 verlegte G. seinen Wohnsitz nach London und war dort noch lange als Gesanglehrer thätig. Zu seinen berühmtesten Schülern gehören Jenny Lind, Johanna Wagner, seine Gattin Eugenie Garcia und Julius Stockhausen. G. lebt jetzt hochbetagt in Paris.

844. Geisler, Paul, geb. am 10. Aug. 1856 in Stolp in Pommern, studierte bei Constantin Decker (einem Schüler Dehns), in seiner Vaterstadt, bei dem Kantor Grabowsky in Marienburg und war dann Schüler Prof. Oskar Pauls und Anton Seidls in Leipzig. Nachdem er am Leipziger Stadttheater und auf den Wagnertournéen Angelo Neumanns Korrepetitordienste geleistet hatte, wurde er Kapellmeister in Bremen. G. wandte sich dann der Komposition zu und trat nur noch gastierend als Dirigent in Lübeck und Hamburg auf. Er lebt in Berlin als Lehrer für dramatische Musik. Zu seinen Schülerinnen gehörte auch die geniale Katharina Klafsky. G. angeregt durch Rich. Wagner, steht in seinen ernsteren Opern formell auf dem neudeutschen Standpunkt, sucht aber in der Wahl der Stoffe und in der musikalischen Erfindung volkstümlichere Wege einzuschlagen. Auch eine ganze Reihe symphonischer Dichtungen hat G. komponiert.

845. Geller-Wolter, Luise, geb. am 27. März 1863 auf dem Rittergut Hohendorn in Hessen-Cassel, Opern- und Konzertsängerin, hat sich besonders als letztere in den großen Oratorien-Aufführungen und Musikfesten Deutschlands, Oesterreichs, Hollands und der Schweiz einen bedeutenden Namen gemacht. Ihre schöne, umfangreiche Altstimme, ihr großes technisches Können und vor allem ihr stilvoller Vortrag kommen der ernsteren Konzertmusik besonders zu statten. Doch auch auf der Bühne, bei Gastspielen in Berlin, Wien, Hannover, Bremen, Leipzig, Mannheim, Magdeburg, Dessau und Cassel bewährte sich die Künstlerin in dem Grade, daß sie zu den Büh-

Digitized by Google

Pauline de Haan-Manifarges.
— 879 —

Adolf Hagen.
— 881 —

festspielen in Bayreuth und zu den Wagner-Aufführungen in Amsterdam herangezogen wurde. Ihre Ausbildung verdankt sie Frau Zottmayer in Cassel und der Mathilde Marchesi in Paris. Sie lebt seit kurzem in Berlin, wo sie im Winter 1898/99 dem Opernensemble des Theaters des Westens zur besonderen Zierde gereichte.

846. Gérardy, Jean, einer der talentvollsten unter den jüngeren Cellovirtuosen, geb. am 6. Dezbr. 1878 in Lüttich. Sein Lehrer war Bellmann, ein Schüler Grützmachers. G. trat schon als Kind in England öffentlich auf und erregte Staunen durch die Größe seines Tones und die Sicherheit seines Spieles. Mit 13 Jahren kam er nach Dresden und machte sich von hier aus durch häufige Konzertreisen einen Namen in Deutschland. G. lebt in Spaa.

847. *Gerhäuser, am Hoftheater in Karlsruhe.

848. Gernsheim, Friedrich, Komponist und Dirigent, geb. am 17. Juli 1839 in Worms. Den ersten Unterricht erhielt er von Rosenhain und J. C. Hauff in Frankfurt a. M. und studierte dann in Leipzig unter Moscheles, Hauptmann und Rietz. G. war noch sehr jung, als er sich schon zu einem virtuosen Klavierspieler ausgebildet hatte. Zugleich trat immer mehr seine kompositorische Begabung hervor, seine leichte Erfindung und sein Formtalent. Nach einem Aufenthalte in Paris ging G. 1861 als Musikdirektor nach Saarbrücken; 1865 folgte er einem Rufe als Lehrer an das Konservatorium in Köln. Hier war er auch als Dirigent verschiedener Vereinigungen thätig, bis er 1874 die Direktorstelle der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" in Rotterdam annahm. Als Leiter des dortigen Konservatoriums, der Konzerte der Gesellschaft, zeitweilig auch der Oper wurde G. die Musikautorität Hollands und entfaltete siebzehn Jahre hindurch eine fruchtbare Wirksamkeit. 1890 wurde er nach dem Rücktritte Rudorffs Direktor des Sternschen Gesangvereins und lebt seitdem in Berlin, vorübergehend an der artistischen Leitung des Sternschen Konservatoriums beteiligt, auch als Lehrer der Komposition und des Klavierspiels thätig. Als Dirigent der großen Konzert- und Oratorien-Aufführungen des genannten Vereins bethätigt G. fortgesetzt seine eminenten Eigenschaften; am bedeutsamsten jedoch spricht sich sein Musikertum in seinen Kompositionen aus. Auf instrumentalem Gebiete hat G. Werke von dauerndem Werte geschaffen: seine drei Symphonien, vor allem die in G moll, Klavier- und Streichquartette und Sonaten für Klavier und Violine. Außerdem hat er ein Violinkonzert, eine Ouvertüre, Trios, Klavierwerke und Lieder veröffentlicht. Weniger eigenartig, doch ebenso fein und interessant ist G. in seinen Chorwerken „Salamis", „Agrippina", „Hafis" (Liederzyklus für Solostimmen, Chor- und Kla-

Digitized by Google

Carl Hallr.
— 882 —

Mark Hambourg.
— 883 —

vierbegleitung) u. s. w. Ein Sprößling der romantischen Schule, hält G. in seiner künstlerischen Eigenart etwa die Mitte zwischen Mendelssohn und Brahms, stets vornehm und äußerst gewandt in der Form. G. ist Professor und Mitglied des Senats der kgl. Akademie der Künste.

849. **Gerster, Etelka**, gefeierte Gesangskünstlerin, stammt aus Ungarn und wurde zu Kaschau im Jahre 1856 geb. Am Konservatorium zu Wien erhielt sie ihre musikalische Ausbildung und war im Gesang Schülerin der Marchesi. Anfangs blieb ihre Thätigkeit als Bühnensängerin ohne sonderlichen Erfolg. Erst als sie 1877 nach Berlin kam und in der unter ungünstigen Auspicien begonnenen Stagione der italienischen Operngesellschaft Gardinis bei Kroll sang, erregte sie das größte Aufsehen. Der unendlich zarte, rührende, fast verklärte Ton ihrer Stimme, die phänomenale Reinheit ihrer Intonation und die an die großen Italienerinnen erinnernde Koloraturfähigkeit rissen die Berliner zu südlicher Begeisterung hin. Nach diesem sensationellen Erfolg war der Weltruhm E. G.'s mit einem Schlage begründet; wohin sie auf ihren weiten Fahrten kam, in ganz Deutschland und Oesterreich, in Italien, Spanien, Frankreich, Rußland, England und Amerika verschafften ihr die Wiedergabe der Nachtwandlerin, Lucia ꝛc. die größten Triumphe. Auch im Liede war ihr schlichter, herzlicher Vortrag von tiefgehender Wirkung. So schnell wie der Stern E. G.'s aufleuchtete, so schnell verschwand er auch am Kunsthimmel. Nach ihrer Rückkehr von Amerika ließ sich die Künstlerin nur selten hören; sie widmete sich der Lehrthätigkeit und lebt jetzt als gesuchte und verdienstvolle Gesangspädagogin in Berlin.

850. **Gevaërt, François Auguste**, Musikgelehrter und Komponist, geb. am 31. Juli 1828 zu Huysse in Belgien, war Schüler des Konservatoriums in Gent. Mit 15 Jahren bekleidete G. bereits ein Organistenamt, und mit 19 Jahren war er ein preisgekrönter Komponist. Eine Kantate und mehrere Opern erregten Aufmerksamkeit. Ueber Paris ging G. 1850 nach Spanien, später nach Italien und Deutschland und ließ sich nach kurzem Aufenthalt in Gent 1852 in Paris nieder. Hier brachte er eine Reihe dramatischer Werke mit Erfolg auf die Bühne und wurde 1867 Musikdirektor an der Großen Oper. Inzwischen hatte G. begonnen, sich der Musikwissenschaft zuzuwenden, in der er sich seinen eigentlichen Ruf begründen sollte. Von dem „Traité d'instrumentation" (1863) bis zur „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" und der epochemachenden Schrift „les origines du chant liturgique" (1890) hat G. eine Reihe musiktheoretischer und historischer Werke veröffentlicht, die von größter Bedeutung sind. 1870 ging G. nach Brüssel und wurde hier nach Fétis' Tode Direktor des Konservatoriums.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Eduard Hanslick.
— 884 —

Jacques Hartog.
— 887 —

851. *Gille, Karl, Kapellmeister am Stadttheater in Hamburg.

852. Gillmeister, Carl, Bassist, geb. 25. Dezember 1856 zu Schönebeck bei Magdeburg, empfing seine Ausbildung an der kgl. Hochschule zu Berlin durch die Professoren Schmidt und G. Engel. Seine künstlerische Thätigkeit, die am Stadttheater zu Augsburg begann, führte ihn unter anderen Orten nach Düsseldorf, Aachen und an das Hoftheater zu Darmstadt. Im Jahre 1888 wirkte er bei den Bayreuther Festspielen mit. Gegenwärtig ist G. Mitglied des kgl. Hoftheaters zu Hannover.

853. Giordano, Umberto, italienischer Opernkomponist, geb. am 27. August 1867 in Foggia, war Schüler Paolo Cerraos auf dem Konservatorium in Neapel. Von seinen Opern — „Marino", „Regina Diaz", „Mala vita", „Andrée Chénier", „Fedora" — wurde zuerst Mala vita durch die Gastspiele der Bellincioni auch im Auslande bekannt. G. zeigt sich darin als extremen Vertreter des neuitalienischen Verismo. Bedeutendes Talent verrät sein Andrée Chénier, der 1898 in Berlin mit Erfolg zur Aufführung kam. G. lebt in Mailand.

854. Glasenapp, Karl Friedrich, geb. in Riga 3. Okt. 1847, studierte 1867—73 an der Universität Dorpat klassische Philologie und vergleichende Sprachwissenschaft, ließ sich 1875 wieder in seiner Vaterstadt nieder und wirkt dort noch gegenwärtig als Dozent der deutschen Sprache und Litteratur am Polytechnikum. Neben der Beschäftigung mit den dramatisch-musikalischen Werken Wagners seit d. J. 1865 auch mit den Schriften des Meisters vertraut, besaß er bereits vor dem Erscheinen der 1. Aufl. der „Gesammelten Schriften" (1871/73) in seiner Privatbibliothek eine fast vollständige Kollektion sämtlicher, auch entlegener litterarischer Kundgebungen Wagners, die in die „Ges. Schriften" nicht aufgenommen waren. Zu den Festspielen des Jahres 1876 ließ er, gleichzeitig mit Nietzsches „Richard Wagner in Bayreuth", den ersten Band seiner Wagner-Biographie („Richard Wagners Leben und Wirken") erscheinen, zu welcher er seit sieben Jahren das Material zu sammeln begonnen, und machte im Anschluß an diese Publikation die erstmalige persönliche Bekanntschaft des Meisters, den er nun auch außerhalb der Festspielzeit in den Sommermonaten wiederholt besuchte, um bei solcher Gelegenheit von ihm so manche unmittelbare Weisung und Mitteilung zu empfangen und in diesem Umgang mit dem Meister und seinen verständnisvollsten Schülern und Anhängern für seine ganze Lebensrichtung und -Thätigkeit die wahre Bestimmung zu gewinnen. Gemeinschaftlich mit Heinrich von Stein gab er 1883 das „Wagner-Lexikon" heraus und ließ diesem einführenden Handbuch für das Verständnis der Wagnerschen Kunst- und Kulturgedanken, da sich das Bedürfnis

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Minnie Hauk.
— 888 —

Robert Hausmann.
— 889 —

oanach herausstellte, unter dem Namen einer „Wagner-Encyklopädie“ noch ein zweites ähnliches, nach Namen geordnetes Studienwerk folgen Seit dem Jahre 1894 erscheint seine Wagner-Biographie in dritter, völlig umgearbeiteter Auflage („Das Leben Richard Wagners“), von welcher bis jetzt die drei ersten Bände vorliegen, während der vierte zur Zeit noch aussteht. Umfassende Kenntnis und eine streng sachliche Kritik sind die anerkannten Vorzüge der Glasenapp'schen Arbeiten. Glasenapp ist kais. russ. Staatsrat und Professor und lebt in Riga.

855. Gleitz, Karl, Komponist, ist am 13. September 1862 zu Hitzerode bei Cassel geboren. Seine musikalischen Studien begann er in der Lehre bei einem Stadtmusikdirektor, besuchte darauf das Leipziger Konservatorium und später die Musikschule in München. G. studierte dann in Berlin privatim weiter und ging bald seine eigenen Wege, die ihn auf den äußersten linken Flügel der jungen Komponisten führten. Ein Konzert mit eigenen Kompositionen erregte in Berlin Aufsehen und brachte ihm die Anerkennung eines starken, freilich noch unabgeklärten Talentes. Im Winter 1898/99 führte Nikisch in der Philharmonie die symphonische Dichtung „Fata Morgana“ auf. Außer dieser hat G. geschrieben: „Ahasver“, „Venus und Bellona“, „Joß Fritz“, „Simson“ (alle für Orchester), „Hafbur und Signild“ (für Chor); ferner eine Phantasie für Klavier und Orchester „Irrlichter“, eine Violinsonate, das originelle Sammelwerk „Künstlers Erdenwallen“ und ca. 100 Lieder und Klavierstücke.

856. Gmeiner, Lula, geb. 16. August 1876 zu Kronstadt in Siebenbürgen, erhielt von ihrem 6. Lebensjahre an zunächst Unterricht im Violinspiel von Olga Grigorowicz. Sie widmete sich aber dann dem Gesangsstudium wurde mit 16 Jahren Schülerin des Musikdirektors Rudolf Lassel und ging ein Jahr später nach Wien zum Kammersänger Gustav Walter. 1896 studierte sie noch einige Zeit bei der Hofopernsängerin Emilie Herzog in Berlin. L. G. erregte im Konzertsaal Aufsehen durch ihre hervorragend schöne Altstimme und ihre musikalische Vortragsweise. Fruchtbringend für die Künstlerin war der persönliche Verkehr mit Johannes Brahms, dessen Liedern sie eine besonders verständnisvolle Interpretin geworden ist. L. G. lebt in Berlin.

857. Götze, Emil, hervorragender Tenorist, wurde am 19. Juli 1856 zu Leipzig geboren. Seine musikalische Ausbildung empfing er am Dresdener Konservatorium unter Leitung von Professor Gustav Scharfe. G. begann seine künstlerische Laufbahn am Hoftheater in Dresden, dem er drei Jahre angehörte. Er war dann 9 Jahre als gefeierter Heldentenor Mitglied des Cölner Stadttheaters. Der helle und doch edle Klang seines ungewöhnlich kräftigen und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

Hugo Heermann.
— 890 —

Friedrich Hegar.
— 891 —

umfangreichen Organes und seine gewinnende, rückhaltslos sich ausgebende Sangesfreudigkeit verschafften ihm sensationelle Erfolge. Ein Halsleiden unterbrach jedoch frühzeitig die künstlerische Thätigkeit G.'s. Seit 1890 wirkt er nur noch als Gast an allen großen Bühnen Deutschlands, Hollands, Rußlands und der Schweiz, sowie im Konzertsaal. E. G. ist kgl. preuß. Kammersänger und lebt in Berlin.

858. Götze, Marie, hervorragende Altistin, geboren am 2. November 1865 in Berlin, erhielt ihre musikalische Ausbildung auf dem Sternschen Konservatorium; im Gesang waren Jenny Meyer und Hedwig Levysohn ihre Lehrerinnen. Nach kurzer Wirksamkeit an der Berliner Oper ging M. G. an das Stadttheater in Hamburg und trat hier immer bedeutsamer hervor, besonders seit sie unter H. von Bülow, der sie durch sein Interesse auszeichnete, die Carmen gesungen hatte. Ihr edles ausdrucksvolles Organ, nach Charakter und Umfang mehr Mezzosopran als Alt, befähigt sie vornehmlich für alle dramatisch angelegten und getragenen Partien; aber auch das Neckische und Pikante (Frau Reich, Quickly im Falstaff ꝛc.) liegt ihrem Naturell. Nach vierjähriger Thätigkeit in Hamburg und nach einer zweijährigen Tournée durch Amerika kam M. G. 1892 wieder an die Berliner Hofoper, der sie seitdem als erste Altistin und bedeutende künstlerische Kraft angehört. In einer Reihe erfolgreicher Neuschöpfungen hat sie hier auch ihre Gestaltungskraft bewährt. M. G. ist zugleich eine der wenigen Opernsängerinnen, die auch auf dem Gebiet des Lied- und Oratoriengesanges wirklich heimisch sind.

859. Goldmark, Karl, geb. 18. Mai 1830 in Keszthely in Ungarn, ist eine der merkwürdigsten Künstlererscheinungen der Neuzeit. Nur fünf Monate genoß der Jüngling am Wiener Konservatorium Unterricht in der Harmonielehre und im Geigenspiel. Seine eigentliche Ausbildung verdankt er, ein vollständiger Autodidakt, sich selbst. Durch die Praxis gelangte er zur Meisterschaft. Man kann nicht sagen, daß diese Entwicklung ohne Nachteile für G. gewesen wäre; spät erst gelangte er zur Bedeutung, seine Produktion blieb eine langsame und nicht frei von Einseitigkeit. In den Jahren 1850—57 war G. als Geiger an verschiedenen Theatern Oesterreichs thätig. Nachdem er dann in einem Konzert in Wien eigene Werke mit Erfolg zur Aufführung gebracht hatte, lebte er von da ab lediglich seinem Schaffen. Die Ouvertüre zu „Sakuntala" leitete zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn; die Oper „Die Königin von Saba" begründete 1875 seinen Weltruf. Es folgten ihr die Opern „Merlin" (1886), „Das Heimchen am Herd" (1896) und neuerdings „Die Kriegsgefangene". Für Orchester schrieb G. zwei Symphonien: „Ländliche Hochzeit" und Nr. II in Es-dur, Scherzi und die Ouvertüren „Im Frühling", „Penthesilea",

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Georg Henschel.
— 898 —

V. Lillian Henschel.
— 899 —

„Prometheus" und „Sappho". In der Kammermusik sind eine Violinsuite, ein Klavierquintett, ein Streichquintett und -Quartett, 2 Trios u. s. w. zu nennen; ferner ein Violinkonzert, Lieder und Chöre. Für größeren Chor setzte G. eine „Frühlingshymne" und den 113. Psalm. In all diesen Werken zeigt sich G. geistreich und oft originell, wirklich bedeutend aber nur als musikalischer Kolorist. Er verfügt über einen an Makart gemahnenden Glanz und Reichtum der Farben; daher liegt sein Schwerpunkt auch im Instrumentalen. Einige seiner Ouvertüren sind geniale Orchesterstücke, von den Opern war nur die „Königin von Saba" ein großer Treffer. Hier kam aufs glücklichste die Art des Stoffes dem Naturell des Komponisten entgegen, als dessen Persönlichstes man die Gabe bezeichnen muß, die Stimmung des Exotischen zu erzeugen. Orientalisch-fremdländisch, wenn nicht gesucht und bizarr (namentlich in der Harmonik) berührt seine Musik überall, wo sie charakteristisch ist; im übrigen steht keine große, eigene Persönlichkeit hinter seiner Erfindung. Im „Heimchen" hat G. einen neuen Ton, den des Märchenhaften anzuschlagen versucht, aber auch mehr im Instrumentalen denn im Vokalen. Als Symphoniker kommt G. nicht ernstlich in Betracht; wohl aber hat er in der Kammermusik interessante und anmutige Gebilde geschaffen, und unerschöpflich ist seine Tonphantasie an eigenartigen Klangeffekten. G. lebt in Wien.

860. Goldschmidt, Adelbert von, geb. 1853 in Wien, war Schüler des dortigen Konservatoriums. Sein Oratorium „Die sieben Todsünden", zu dem Robert Hamerling ihm den Text dichtete, wurde 1875 in Berlin aufgeführt und verschaffte ihm den Ruf eines tüchtigen Komponisten. 1884 debütierte er in Leipzig mit der Oper „Helianthus" auf der Bühne. Eine witzige musikalische Persiflage „Die fromme Helene", die G. in Hamburg anonym zur Aufführung brachte, fand kein Verständnis.

861. Gouvy, Théodore, geb. 21. Juli 1822 zu Goffontaine bei Saarbrücken, ging 1840 nach Paris, um Jurisprudenz zu studieren. Er sattelte jedoch bald um und bildete sich durch Privatstudien zum Musiker aus. 1843 kam G. nach Berlin und machte von hier aus mit C. Eckert eine Studienreise nach Italien. Die Frucht dieser Studien war eine Symphonie, die G. mit anderen Arbeiten nach seiner Rückkehr in Paris zur Aufführung brachte. Der Erfolg entschied sich für ihn und sein weiteres Streben. Es entstanden sechs andere Symphonien, Konzertouvertüren, eine Solosce[ne] für Bariton und Orchester, Sonaten, Kammermusik, Chöre, Lieder und Klavierstücke, in denen G. als ein treuer Schüler Mendelssohns erscheint. Von größerer Bedeutung sind seine Chorwerke: eine Messe, ein Requiem, ein Stabat mater, die dramatischen Scenen „Electra", „Iphigenie auf Tauris", „Oedipus" und der Männerchor

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Hans Hermann.
— 901 —

Alfred Hertz.
— 903 —

„Frühlingserwachen". Eine Oper „Eid" (1863) ist nicht zur Aufführung gekommen. G. lebt meist in Paris.

862. Grabert, Martin, Organist und Komponist, geb. am 15. Mai 1868 in Arnswalde in der Neumark, studierte auf dem kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, unter den Professoren Bellermann und Bargiel. 1891 wurde er Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung, 1894 erhielt er den Mendelssohnpreis. Nach kurzer Wirksamkeit als Theaterkapellmeister in Rostock (1894—95) ließ sich G. als Organist und Chordirigent in Berlin nieder, zuerst an der Kaiser Friedrich Gedächtniskirche, später an der Dorotheenstädtischen Kirche. Seine geistlichen Werke für Chor haben ihm als Komponisten einen Namen gemacht.

863. Grädener, Hermann, geb. 8. Mai 1844 in Kiel, war Schüler seines Vaters Karl G. und des Wiener Konservatoriums. 1862—64 Organist in Gumpendorf, trat er später in das Wiener Hoforchester als Violinist ein. 1873 übernahm er den Unterricht in der Harmonielehre an der Horakschen Musikschule, seit 1890 ist er als Lehrer der Komposition am Konservatorium der Musikfreunde thätig. G. hat Werke für Orchester (eine „Sinfonietta"), Kammer- und Klaviermusik und Lieder geschrieben, durch die er sich als kenntnisreicher und graziöser Komponist Anerkennung erworben hat.

864. Grahl, Heinrich, Tenorist in Berlin, geb. 30. November 1860 in Stralsund, ein Schüler von Professor Felix Schmidt auf der Berliner Hochschule, wirkt in allen größeren Städten Deutschlands, sowie in Oesterreich, Holland und Rußland als musikalisch und stimmlich tüchtig gebildeter Oratorien- und Liedersänger.

865. Greeff-Andriessen, Pelagie, bedeutende dramatische Sängerin, geb. am 20. Juni 1863, studierte in Berlin bei Frau Professor Dreyschock. Frau G.-A., bekannt geworden unter dem Namen Sthamer-Andriessen, später verheiratete Ende, blickt auf eine sehr erfolgreiche Laufbahn zurück. In Leipzig, Wien, Cöln, Bayreuth, London, Frankfurt a. M., Berlin und Dresden hat sie sich den Ruf einer stimmgewaltigen Vertreterin der hochdramatischen Partien erworben. Sie ist Inhaberin der goldenen Medaille und der Krone für Kunst und Wissenschaft.

866. *Grengg, Karl, Hofopernsänger in Wien.

867. Grieg, Edvard, Dr., geb. am 15. Juni 1843 in Bergen (Norwegen), war Schüler des Leipziger Konservatoriums. In Klavierspiel, Theorie und Komposition waren Moscheles, Richter, Hauptmann und Reinecke seine Lehrer. 1863 ging er zu Gade nach Kopenhagen. Von 1867—77 lebte G. in Christiania als Lehrer und Leiter eines Gesangvereins. Später hat er auf Reisen auch im Auslande seine Werke als Dirigent und Klavierspieler aufgeführt.

Digitized by Google

Willy Heß.
— 906 —

Richard Heuberger.
— 907 —

Sein Domizil ist gewöhnlich im Winter Kopenhagen, im Sommer Villa Troldhangen bei Bergen. Seine Hauptwerke sind das vielgespielte Klavierkonzert, die Chorballaden „Vor der Klosterpforte“ und „Der Bergentrückte“, die Orchestersuite „Aus Holbergs Zeit“, die Musik zu Ibsens „Peer Gynt“ und Björnsons „Sigurd Jorsalfar“, verschiedene Kammermusiken, Klavierstücke und Lieder. In all diesen Kompositionen hält G. das nordische Gepräge fest, das ihnen einen eigentlichen Reiz verleiht. Wie Gade und Hartmann lehnt er an die Volksmusik seiner Heimat an, aus der er nicht selten unmittelbar schöpft. Technisch zeigt sich G. als Meister seiner Kunst und als außerordentlich feinsinniger Bildner.

868. **Gritzinger**, Léon, Tenorist, geb. am 20. September 1856 in Bojan (Oesterreich). Seine Ausbildung leiteten Frau Mampé-Babnig, Regisseur Stoll, Professor Reß und Kapellmeister Fuchs in Wien. Sein erstes Engagement führte ihn an das Wiener Opernhaus, wo er zehn Jahre hindurch als k. k. Hofopernsänger thätig war. Dann wirkte er nacheinander in Hamburg, Dresden, Breslau und Nürnberg. Zur Zeit ist er Heldentenor am herzogl. Hoftheater in Braunschweig.

869. **Grün**, J. M., Violinist, geb. am 12. März 1837 in Budapest. Ellinger in Budapest und Professor Böhm in Wien übernahmen seine Ausbildung. G. wirkte erst einige Jahre in Weimar und Hannover und ging 1865 nach Wien, wo er als Konzertmeister am Hofoperntheater und Professor am Konservatorium thätig ist. G. hat sich einen großen Ruf erworben, sowohl als Spieler wie als Lehrmeister seines Instrumentes, für das er so manchen jungen Künstler herangebildet hat.

870. **Grünfeld**, Alfred, angesehener Pianist, geb. am 4. Juli 1852 in Prag, war Schüler des dortigen Konservatoriums. Er studierte unter J. T. Hoyer und bei Kullak in Berlin. Er ging dann nach Wien zurück und eroberte sich von hier aus die Konzertsäle Deutschlands durch sein reizvolles und meisterliches Spiel. Von 1873 ab unternahm er auch erfolgreiche Konzertreisen durch Frankreich, Rußland und Amerika. G. ist ein Meister des Anschlags, den er weich und singend zu gestalten versteht, im besonderen ein trefflicher Mozartspieler. Er lebt als k. u. k. österr. Kammervirtuose und kgl. preuß. Hofpianist in Wien.

871. **Grünfeld**, Heinrich, Bruder des vorigen, bildete sich in Prag, wo er am 21. April 1855 geboren ist, am Konservatorium zum Cellisten aus. Er wirkte zuerst längere Zeit in Wien und war dann seit 1876 in Berlin acht Jahre hindurch als Lehrer am Kullakschen Konservatorium thätig. G. hat sich einen Namen gemacht als virtuoser und besonders eleganter Spieler seines Instrumentes. Die graziöse Feinkunst innerhalb der Cellomusik findet in ihm den be-

Vergleiche auch „Künstler-Lexiken“.

Digitized by Google

Eugen Hildach.
— 910 —

Arno Hilf.
— 912 —

rufensten Vertreter. Als Musiker bewährt sich G. in den Kammermusikveranstaltungen, die er mit X. Scharwenka und G. Holländer ins Leben rief und die dann mit Sauret, später mit Zajic fortgeführt wurden. G. wurde 1886 durch Verleihung des Titels eines kgl. Hofvioloncellisten ausgezeichnet.

872. Grüning, Wilhelm, namhafter Wagnersänger, geb. am 2. Nov. 1858 in Berlin, ist Schüler des Sternschen Konservatoriums. Nach mehrjähriger Thätigkeit an verschiedenen größeren Operntheatern Deutschlands, machte er eine Tournée durch Amerika und wirkte dann (1889—97) in Bayreuth, wo er den Parsifal, Stolzing, Tannhäuser und Siegfried sang. Gegenwärtig ist G., dem seine glänzenden Stimmmittel und die stilvolle Behandlung seiner Partien künstlerische Bedeutung verschafft haben, Mitglied der Berliner Hofoper.

873. Grützmacher, Friedrich, berühmter Violoncellist, wurde am 1. März 1832 als Sohn eines herzogl. Kammermusikers in Dessau geboren. Im Violoncellspiel unterrichtete ihn Karl Drechsler, in der Musiktheorie Friedrich Schneider. G. ging nach Leipzig und wurde hier 1849 Mitglied des Theater- und Gewandhausorchesters und später Lehrer am Konservatorium. 1860 berief ihn Julius Rietz als ersten Cellisten an das Hoforchester in Dresden. Hier wirkte G., dem der Titel eines kgl. Kammervirtuosen verliehen wurde, als Solist, Konzertmeister und nicht zum wenigsten als hochgeschätzter Lehrer in ganz hervorragender Weise. G. gehört zu den ersten Cellisten Deutschlands und hat sich auch als Komponist einen Namen gemacht. Er schrieb außer mehreren Cellokonzerten auch Orchester- und Kammermusikwerke, kleinere Stücke und Etüden für Cello, Klavierstücke und Lieder.

874. Gudehus, Heinrich, kgl. sächs. Kammersänger, geb. am 30. März 1845 in Altenhagen bei Celle als Sohn eines Schullehrers, erwählte zuerst ebenfalls den Lehrerberuf und war in Goslar gleichzeitig Organist an der Markuskirche. Frau Schnorr von Carolsfeld, die ihm dann in Dresden Gesangunterricht erteilte, entdeckte seine bedeutende Stimme und empfahl ihn an den Intendanten von Hülsen. G. wurde sofort für die Berliner Oper verpflichtet. Er verließ sie jedoch bald wieder, um sich im Gesange weiterzubilden und ging zu Louise Reß nach Dresden. 1875 trat er wieder auf in Riga, darnach in Lübeck, Freiburg und Bremen, und gehörte 1880 bis 1890 der Dresdner Hofoper an. 1890 bis 1891 sang er an der Deutschen Oper in New York; 1882 kreierte er den Parsifal in Bayreuth; 1890 wurde er wieder an die Berliner Hofoper engagiert, der er bis zu seinem Rücktritt von der Bühne angehört hat. G. hat sich seinen Namen hauptsächlich als Vertreter Wagnerscher Partien gemacht, für die ihm seine stattliche Erscheinung nicht weniger als die

Digitized by Google

Emma Hiller.
— 913 —

Baptist Hoffmann.
— 914 —

glänzenden und ausdauernden Stimmmittel zu statten kamen.

875. Guilmant, Alexandre, berühmter französischer Orgelspieler und Komponist, geb. 12. März 1837 in Bologne-sur-mer. Seine musikalische Anlage entwickelte sich erstaunlich früh. 1853 wurde er Organist in seiner Vaterstadt und 4 Jahre später Kapellmeister und Lehrer am Konservatorium. 1871 wurde G. nach Paris berufen und hat sich hier (namentlich durch seine Trocadero-Konzerte im Jahre 1878), wie auf seinen Reisen nach England, Rußland und Italien einen glänzenden Namen gemacht. Als Komponist ist G. mit Sonaten, Konzerten und anderen Stücken für die Orgel, zum Teil mit Orchester, erfolgreich hervorgetreten.

876. Gulbranson, Ellen, Sopranistin, geb. in Stockholm, studierte bei der Marchesi in Paris. Nach kurzer Wirksamkeit als Konzertsängerin ging sie 1889 zur Bühne, verheiratete sich aber bald darauf und lebt seitdem auf ihrem Landgut bei Christiania, nur von Zeit zu Zeit als Brünnhilde in Bayreuth und an einigen großen Bühnen gastierend. Ihre imposante Erscheinung und ihre bei aller Weichheit des Tones mächtige Stimme prädestinieren sie für diese heroischste Bühnengestalt der deutschen Oper. 1899 sang E. G. in Bayreuth auch die Kundry.

877. Gura, Eugen, der Meister des Balladengesanges, geb. am 8. November 1842 in Pressern bei Saatz in Böhmen, besuchte anfänglich, in der Absicht Maler zu werden, das Polytechnikum und die Akademie der bildenden Künste in Wien, ging dann aber auf Anraten seines Lehrers Anschütz, in dessen Malerschule in München er sich weiterbilden wollte, auf das Konservatorium. Franz Hauser wurde sein Lehrer im Gesang und förderte ihn so schnell, daß G., 23 Jahre alt, 1865 an der Münchener Bühne mit Erfolg debütieren konnte. 1867—70 war G. in Breslau, 1870—76 in Leipzig, 1876—83 in Hamburg als erster Baritonist; dann kehrte er nach München an die Hofoper zurück, wo er bis vor kurzem als eines der angesehensten Mitglieder gewirkt hat. 1882 trat er als Gast in den Wagnerschen Musikdramen am Drury Lane-Theater in London auf. Als Bühnensänger war G. einer der hervorragendsten Vertreter seines Faches. Mit vollendeter Meisterschaft beherrschte er seine mächtige, weiche und biegsame Stimme und verlieh ihr eine seltene und vielseitige Ausdrucksfähigkeit. In lyrischen wie in Heldenrollen war er gleich ausgezeichnet, und der Humor eines Barbier von Bagdad lag ihm nicht weniger, als das Pathos und die Dämonik eines Holländer oder Telramund. Besondere Triumphe feiert G. noch heute als Liedersänger. In der Charakteristik und feinen Ausmalung kleinerer Tongemälde steht G. unerreicht da; mit der Geschichte der Löweschen Ballade

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Josef Hofmann.
— 916 —

Alexis Holländer.
— 919 —

im deutschen Konzertsaal ist sein Name aufs engste verknüpft. G., kgl. bayrischer Kammersänger, lebt in München.

878. de Haan, W., Kapellmeister und Komponist, geb. am 24. September 1849 in Rotterdam, ist Schüler von Woldemar Bargiel und S. de Lange. de H.'s Dirigententhätigkeit fing in Bingen an, wo er Musikdirektor und Leiter des „Cäcilienvereins" war. Darauf nahm er im Jahre 1876 die Stellung als Dirigent des Mozartvereins in Darmstadt an. 1878 wurde er Hofkapellmeister an der Oper und 1889 außerdem Dirigent des Musikvereins in Darmstadt. Von de H.'s Kompositionen sind zu nennen die Oper: „Die Kaiserstochter" (1884 in Darmstadt aufgeführt), Werke für Soli, Chor und Orchester: „Der Königssohn", „Die Grazien", „Horpa" und „Das Grab im Busento", ferner Klavierstücke und Lieder.

879. de Haan-Manifarges, P. Pauline, Altistin, geb. am 4. April 1872 in Rotterdam, ist Schülerin von Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. Sie ist eine in letzter Zeit als Konzert- und namentlich Oratoriensängerin sehr geschätzte Künstlerin, hat sich durch ihre Mitwirkung in großen musikalischen Veranstaltungen in Deutschland, Holland, Belgien und der Schweiz bekannt gemacht.

880. Haberl, Franz Xaver, bedeutender Musikhistoriker, geb. in Oberellenbach in Niederbayern, wurde Priester und bildete sich zugleich zum praktischen Musiker aus. Von 1862—67 Domkapellmeister in Passau, 1867—70 Organist an der Kirche S. Maria dell'Anima in Rom, 1871—82 Domkapellmeister in Regensburg. Bekannt wurde er zunächst durch seinen Magister choralis (1864), ein praktisches Lehrbuch des römischen Choralgesanges und machte sich seitdem durch wertvolle Publikationen theoretischen und praktischen Inhaltes über die ältere katholische Kirchenmusik einen hochgeachteten Namen. H. begründete in Regensburg (1876) eine Kirchenmusikschule, einen Palestrinaverein (1879), ediert das Sammelwerk „Musica divina", ist Herausgeber und wichtigster Mitarbeiter des „Kirchenmusikalischen Jahrbuchs", redigiert seit 1888 die Zeitschrift „Musica sacra" und hat die große Gesamtausgabe der Werke Palestrinas beendet. H., den die Universität Würzburg 1887 zum Doktor der Theologie hon. c. ernannte, lebt in Regensburg.

881. Hagen, Adolf, Kapellmeister, geb. am 4. September 1851 in Bremen, studierte in Wiesbaden bei W. Freudenberg und wurde dann Schüler von Joachim Raff. Sechs Jahre gehörte er als Violinist der kgl. Kapelle in Wiesbaden an, wurde dann Chor- und Musikdirektor in Danzig und Bremen und ging 1877 als erster Kapellmeister nach Freiburg i. Br. Von dort kam H. nach Hamburg und Riga und 1883 nach Dresden, wo er seitdem als

Digitized by Google

Emma Hiller.
— 913 —

Baptist Hoffmann.
— 914 —

glänzenden und ausdauernden Stimmmittel zu statten kamen.

875. Guilmant, Alexandre, berühmter französischer Orgelspieler und Komponist, geb. 12. März 1837 in Bologne-sur-mer. Seine musikalische Anlage entwickelte sich erstaunlich früh. 1853 wurde er Organist in seiner Vaterstadt und 4 Jahre später Kapellmeister und Lehrer am Konservatorium. 1871 wurde G. nach Paris berufen und hat sich hier (namentlich durch seine Trocadero-Konzerte im Jahre 1878), wie auf seinen Reisen nach England, Rußland und Italien einen glänzenden Namen gemacht. Als Komponist ist G. mit Sonaten, Konzerten und anderen Stücken für die Orgel, zum Teil mit Orchester, erfolgreich hervorgetreten.

876. Gulbranson, Ellen, Sopranistin, geb. in Stockholm, studierte bei der Marchesi in Paris. Nach kurzer Wirksamkeit als Konzertsängerin ging sie 1889 zur Bühne, verheiratete sich aber bald darauf und lebt seitdem auf ihrem Landgut bei Christiania, nur von Zeit zu Zeit als Brünnhilde in Bayreuth und an einigen großen Bühnen gastierend. Ihre imposante Erscheinung und ihre bei aller Weichheit des Tones mächtige Stimme prädestinieren sie für diese heroischste Bühnengestalt der deutschen Oper. 1899 sang E. G. in Bayreuth auch die Kundry.

877. Gura, Eugen, der Meister des Balladengesanges, geb. am 8. November 1842 in Pressern bei Saatz in Böhmen, besuchte anfänglich, in der Absicht Maler zu werden, das Polytechnikum und die Akademie der bildenden Künste in Wien, ging dann aber auf Anraten seines Lehrers Anschütz, in dessen Malerschule in München er sich weiterbilden wollte, auf das Konservatorium. Franz Hauser wurde sein Lehrer im Gesang und förderte ihn so schnell, daß G., 23 Jahre alt, 1865 an der Münchener Bühne mit Erfolg debütieren konnte. 1867—70 war G. in Breslau, 1870—76 in Leipzig, 1876—83 in Hamburg als erster Baritonist; dann kehrte er nach München an die Hofoper zurück, wo er bis vor kurzem als eines der angesehensten Mitglieder gewirkt hat. 1882 trat er als Gast in den Wagnerschen Musikdramen am Drury Lane-Theater in London auf. Als Bühnensänger war G. einer der hervorragendsten Vertreter seines Faches. Mit vollendeter Meisterschaft beherrschte er seine mächtige, weiche und biegsame Stimme und verlieh ihr eine seltene und vielseitige Ausdrucksfähigkeit. In lyrischen wie in Heldenrollen war er gleich ausgezeichnet, und der Humor eines Barbier von Bagdad lag ihm nicht weniger, als das Pathos und die Dämonik eines Holländer oder Telramund. Besondere Triumphe feiert G. noch heute als Liedersänger. In der Charakteristik und feinen Ausmalung kleinerer Tongemälde steht G. unerreicht da; mit der Geschichte der Löweschen Ballade

Digitized by Google

Josef Hofmann.
— 916 —

Alexis Holländer.
— 919 —

im deutschen Konzertsaal ist sein Name aufs engste verknüpft. G., kgl. bayrischer Kammersänger, lebt in München.

878. **de Haan**, W., Kapellmeister und Komponist, geb. am 24. September 1849 in Rotterdam, ist Schüler von Woldemar Bargiel und S. de Lange. de H.'s Dirigententhätigkeit fing in Bingen an, wo er Musikdirektor und Leiter des „Cäcilienvereins" war. Darauf nahm er im Jahre 1876 die Stellung als Dirigent des Mozartvereins in Darmstadt an. 1878 wurde er Hofkapellmeister an der Oper und 1880 außerdem Dirigent des Musikvereins in Darmstadt. Von de H.'s Kompositionen sind zu nennen die Oper: „Die Kaiserstochter" (1884 in Darmstadt aufgeführt), Werke für Soli, Chor und Orchester: „Der Königssohn", „Die Grazien", „Horpa" und „Das Grab im Busento", ferner Klavierstücke und Lieder.

879. **de Haar-Manifarges**, A. Pauline, Altistin, geb. am 4. April 1872 in Rotterdam, ist Schülerin von Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. Sie ist eine in letzter Zeit als Konzert- und namentlich Oratoriensängerin sehr geschätzte Künstlerin, hat sich durch ihre Mitwirkung in großen musikalischen Veranstaltungen in Deutschland, Holland, Belgien und der Schweiz bekannt gemacht.

880. **Haberl**, Franz Xaver, bedeutender Musikhistoriker, geb. in Oberellenbach in Niederbayern, wurde Priester und bildete sich zugleich zum praktischen Musiker aus. Von 1862—67 Domkapellmeister in Passau, 1867—70 Organist an der Kirche S. Maria dell'Anima in Rom, 1871—82 Domkapellmeister in Regensburg. Bekannt wurde er zunächst durch seinen Magister choralis (1864), ein praktisches Lehrbuch des römischen Choralgesanges und machte sich seitdem durch wertvolle Publikationen theoretischen und praktischen Inhaltes über die ältere katholische Kirchenmusik einen hochgeachteten Namen. H. begründete in Regensburg (1875) eine Kirchenmusikschule, einen Palestrinaverein (1879), ediert das Sammelwerk „Musica divina", ist Herausgeber und wichtigster Mitarbeiter des „Kirchenmusikalischen Jahrbuchs", redigiert seit 1888 die Zeitschrift „Musica sacra" und hat die große Gesamtausgabe der Werke Palestrinas beendet. H., den die Universität Würzburg 1887 zum Doktor der Theologie hon. c. ernannte, lebt in Regensburg.

881. **Hagen**, Adolf, Kapellmeister, geb. am 4. September 1851 in Bremen, studierte in Wiesbaden bei W. Freudenberg und wurde dann Schüler von Joachim Raff. Sechs Jahre gehörte er als Violinist der kgl. Kapelle in Wiesbaden an, wurde dann Chor- und Musikdirektor in Danzig und Bremen und ging 1877 als erster Kapellmeister nach Freiburg i. Br. Von dort kam H. nach Hamburg und Riga und 1883 nach Dresden, wo er seitdem als

Digitized by Google

Gustav Holländer.
— 920 —

Joseph Hollmann.
— 921 —

Kapellmeister der Hofoper und Dirigent an der katholischen Hofkirche wirkt In den Jahren 1884—89 war H. auch artistischer Direktor des k. Konservatoriums in Dresden.

882. **Halir**, Karl, ausgezeichneter Geiger, geb. am 1. Febr. 1859 in Hohenelbe in Böhmen. Seine Lehrer im Violinspiel waren Prof. Bennewitz auf dem Konservatorium in Prag und später Joseph Joachim in Berlin. Von 1876—79 war H. Solospieler und Konzertmeister der Bilseschen Kapelle, ging dann auf ein Jahr nach Königsberg und machte 1880—81 Konzertreisen in Italien und Südfrankreich. Nach dreijähriger Thätigkeit in Mannheim folgte er 1884 einem Rufe als Hofkonzertmeister nach Weimar und wirkte hier 10 Jahre hindurch, bis er 1894 nach dem Tode de Ahna's als erster Konzertmeister an die Berliner Hofoper kam. H., dem der Titel kgl. Professor verliehen wurde, bekleidet in Berlin außerdem das Amt eines Lehrers an der kgl. Hochschule für Musik. Seine Stellungen haben ihn auch in der letzten Zeit nicht verhindert, häufige Konzertreisen zu unternehmen, die ihn durch Europa und Amerika führten. H. hat als ein echter Vertreter des deutschen Geigenspiels seine stärksten Erfolge mit dem Vortrag der klassischen Werke unserer Violinlitteratur erzielt. Sein vornehmes künstlerisches Wesen weist ihn naturgemäß auch auf die Kammermusik. Er bethätigt sich als Quartettspieler in zwei Vereinigungen: dem Joachim-Quartett, in dem er die zweite Geige spielt, und in seinem eigenen, dessen Begründer und Primgeiger er ist. H.'s Gattin, eine Schülerin Oskar Eichbergs, erfreute sich unter ihrem Mädchennamen Therese Zerbst eines guten Rufes als Konzertsängerin.

883. **Hambourg**, Mark, Pianist, geb. am 1. Juni 1879 in Gogutschar-Koronez (Rußland), erhielt seine musikalische und pianistische Ausbildung zuerst von seinem Vater, später von Leschetitzky in Wien. H. hat bereits zwei Tournéen durch Australien gemacht und hat in Rußland, Deutschland, Frankreich und England Aufsehen erregt. Sein technisches Können ist schon jetzt ein ungewöhnliches und sein Musikertum, das sich auch in eigenen Kompositionen bekundet, prägt seinem Spiel einen eigenen Stempel auf. H. lebt in London.

884. **Hanslick**, Eduard, der ausgezeichnete Musikästhetiker, Historiker und Essayist, wurde in Prag am 11. September 1825 geboren. In seiner Vaterstadt bezog er die Universität und lag juristischen und philosophischen Studien ob, nahm aber zugleich bei Tomaschek Unterricht im Klavierspiel und in der musikalischen Komposition. In Wien, wo er seine wissenschaftliche Ausbildung vollendete und zum Dr. jur. promovierte, bereitete er sich für die Beamtenlaufbahn vor und trat als Lehrer im Unterrichtsministerium in den Staatsdienst. Durch die publizistische Thätigkeit,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Alfred Holy.
— 922 —

Jenö Hubay.
— 926 —

die er als Musikreferent verschiedener Blätter 1848 begann, entdeckte H. seinen wahren Beruf. Er verließ den Staatsdienst und wurde 1855 musikalischer Redakteur der „Wiener Presse", 1864 der „Neuen Freien Presse". Durch große Schärfe des Urteils und durch seltene stilistische Eigenschaften wurde H. bald der hervorragendste Kritiker Deutschlands. Seine musikalischen Feuilletons, fast immer fein ausgearbeitete Meisterwerke, sind tonangebend weit über die Mauern Wiens hinaus. 1856 habilitierte sich H. als Privatdozent für Musikgeschichte und Aesthetik an der Wiener Universität; 1861 wurde er zum Professor, 1886 zum k. k. Hofrat ernannt. Die wichtigste Schrift H.'s, die seinen Namen in der wissenschaftlichen Welt am meisten verbreitet hat, ist das Buch „Vom Musikalisch-Schönen" (1854), sein ästhetisches Glaubensbekenntnis. Er gab darin der Musikästhetik zum erstenmal einen wissenschaftlichen Halt und zerstörte in ihrem Bereich für immer die Macht der sentimentalen Phrase. Das Verdienst H.'s liegt freilich zumeist in diesem negativen Teil seiner Schrift. Der positive Teil seiner Lehre hat die musikalische Welt in zwei Lager geteilt: in die Partei derer, die in der Musik eine Kunst „tönender Formen", und derer, die in ihr eine „Kunst des Ausdrucks" erblicken. Die allzu schroffe Betonung seines Standpunktes hat L., wie leider nicht geleugnet werden kann, bei der Beurteilung hervorragender Kunsterscheinungen der Neuzeit einen schlechten Dienst erwiesen. Von weiteren Schriften H.'s ist vor allem seine „Geschichte des Konzertwesens in Wien" (1869), ferner die Sammlungen: „Die moderne Oper" (1875), „Aus dem Konzertsaal" (1870), „Musikalische Stationen" (1880), „Aus dem Opernleben der Gegenwart" (1885), „Aufsätze über Musik und Musiker", „Suite" (1885), „Aus dem Tagebuch eines Musikers" (1892) und „Aus meinem Leben" als bedeutend zu nennen. H., dessen Professur im Jahre 1898 erledigt war, lebt, noch immer schaffend, in Wien.

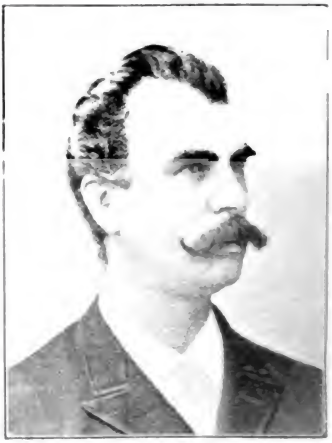
885. Hartmann, Emil, der in Deutschland bekannteste Komponist Dänemarks, wurde am 21. Februar 1836 in Kopenhagen geboren. Schüler seines berühmteren Vaters und seines Schwagers Gade, schlug er die Organistenlaufbahn ein, mußte sich aber Krankheits halber 1873 zurückziehen. Seitdem lebt er, ganz der Komposition ergeben, in Sölleröd bei Kopenhagen, nur gelegentlich auf Reisen seine Werke dirigierend. Als hervorragend sind zu nennen: die „Nordischen Volkstänze" für Orchester, die Ouvertüre „Nordische Heerfahrt", die Orchestersuite „Skandinavische Volksmusik" und ein Violinkonzert. H. schrieb außerdem ein größeres Chorwerk, Kammermusik und verschiedene Opern, die jedoch in Deutschland nicht bekannt wurden.

886. *Hartmann, Ferdinand, Kammermusiker, Klarinettist München.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Engelbert Humperdinck.
— 930 —



Ernst Hungar.
— 931 —

887. Hartog, Jacques, geb. am 24. Oktober 1837 in Zalt-Bommel in Holland, Schüler von Brassin, Ferdinand Hiller und Karl Schneider, lebt in Amsterdam als Lehrer der Musikgeschichte am Institut der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst und als Dirigent des damit verbundenen Gesangvereins. H. komponierte eine Operette, Konzertouvertüren, ein Violinkonzert, eine Messe, Motetten, Lieder und Klavierstücke. Er ist als Musikschriftsteller thätig und hat wichtige pädagogische Werke ins Holländische übersetzt.

888. Hauk, Minnie, hervorragende Bühnensängerin, wurde zu New York am 16. November 1853 geboren. Sie verdankt ihre Ausbildung dem Professor Achille Errani in New York und Moritz Strakosch in Paris. Sie trat zuerst in ihrer Vaterstadt auf (1868), war dann drei Jahre hindurch Mitglied der Wiener Hofoper und kam 1875 nach Berlin. Hier erwarb sie sich große Sympathien und wurde als erste Sängerin gefeiert, obgleich sie sich in ihrem technischen Können mit andern Primadonnen nicht messen konnte. Aber ihre Mittel hatten etwas Blendendes, die Persönlichkeit einen großen Reiz, und so war sie namentlich in der Spieloper (Schwarze Domino, Carlo Broschi, Mignon 2c.), aber auch in lyrisch-dramatischen Partien wie Carmen und Margarethe von hinreißender Wirkung. Von Berlin aus trat sie in allen Hauptstädten Europas und Amerikas mit sensationellem Erfolge auf. M. H. ist kgl. preuß. Kammersängerin, Officier d'académie in Paris und Ehrenmitglied der kgl. Musikakademie zu Rom.

889. Hausmann, Robert, einer der allerhervorragendsten Cellisten, geb. am 10. August 1852 in Rottleberode bei Stolberg a. Harz. Er studierte von seinem 8. bis 17. Jahre in Braunschweig bei Theodor Müller, dem Cellisten des älteren „Müller-Quartetts". Zur weiteren Ausbildung kam H. 1869—71 nach Berlin auf die kgl. Hochschule für Musik und vollendete dann seine Studien bei Piatti in London. 1872—75 wirkte er im Quartett des Grafen Hochberg in Dresden, wurde 1876 als Lehrer an die kgl. Hochschule nach Berlin berufen und erhielt 1884 den Titel eines kgl. preuß. Professors. H. ist einer der seltenen Künstler, bei deren Vorträgen man nie an die Ausführung, sondern immer nur an die Sache denkt. Sein technisches Können ist kaum geringer als das der größten Virtuosen, aber es ist immer der Musiker, der bei H. in den Vordergrund tritt. Daher hat er sich auch als Solist, als der er in Deutschland und England große Erfolge gehabt hat, stets nur auf den wirklich gehaltvollen Teil der Cellolitteratur beschränkt. Umso ausgiebiger war seine Wirksamkeit auf dem Gebiet der Kammermusik. H. bethätigt seine Meisterschaft im Ensemblespiel durch seine Mitwirkung in den Trioséances mit Wirth und

Digitized by Google

Ernest Hutcheson.
— 932 —

Wilhelm Jahn.
— 937 —

Hausmann und im Joachim-Quartett, dem er seit dem Jahre 1879 als Mitglied angehört.

890. Heermann, Hugo, bedeutender Violinist, geb. am 3. März 1844 in Heilbronn. Er besuchte das Konservatorium in Brüssel und studierte 5 Jahre unter Leitung von J. Meerts. Seit 1865 ist H. in Frankfurt a. M. und hat sich hier in mannigfacher und hervorragender Weise bethätigt. H. ist ein bewährter Solist der Museumskonzerte. Er ist Leiter der Veranstaltung für Kammermusik und wirkt als Lehrer am Hochschen Konservatorium. Auf seinen zahlreichen Konzertreisen durch Deutschland, England, Frankreich u. s. w. hat H. seinen Ruhm als Geiger weithin verbreitet.

891. Hegar, Friedrich, Dr., geb. am 11. Oktober 1841 in Basel, bildete sich zunächst zum Violinisten aus. Er besuchte das Leipziger Konservatorium, wo Richter, Hauptmann, David und Rietz seine Lehrer waren, und ging dann als Konzertmeister nach Warschau, London, Gebweiler im im Elsaß und 1863 nach Zürich, das fortab sein dauernder Wohnsitz blieb. H. wurde allmählich der Mittelpunkt des Zürcher, und damit des ganzen Schweizer Musiklebens. 1865 wurde ihm die Direktion der Abonnementskonzerte, 1868 die der Tonhalleorchester übertragen; 1870 übernahm er die Direktorstelle des Züricher Konservatoriums. Kurze Zeit war er auch als Kapellmeister am Theater thätig und vereinigte somit in einer Person alle musikalischen Aemter. In dem von ihm begründeten Quartett spielt er die Primgeige. Sein Einfluß auf künstlerische Zustände der schweizerischen Hauptstadt war ein überaus segensreicher. H. ist eine ideale und zugleich thatkräftige Natur; den hervorragenden Erscheinungen seiner Kunst, vor allem den Werken von Brahms, hat er Verständnis und Förderung entgegengebracht. Seit seiner zweiten Verheiratung hat sich H. auf seine Besitzung in der Nähe Zürichs zurückgezogen, leitet aber nach wie vor die großen Abonnementskonzerte der Tonhalle. Unter seinen Werken ist das Violinkonzert, das Oratorium „Manasse" eine Reihe Lieder, vor allem aber seine Männerchöre hervorzuheben. Seine Chorballaden „Rudolf von Wardenberg", „Totenvolk" und „Schlafwandel" gehören zu dem Besten und Eigenartigsten, was wir auf diesem Gebiete besitzen. H. hat wesentlich dazu beigetragen, die Litteratur für Männerchor auf ein höheres Niveau zu heben; seinem Schaffen ist in dieser Beziehung bleibende Bedeutung beizumessen.

892. Hegner, Otto, Pianist, geb. am 18. Nov. 1876 in Basel, studierte bei Fricker, Hans Huber und Glaus und erregte in jugendlichstem Alter bereits Aufsehen. Er konzertierte in Brüssel, England und Amerika. 1890 hatte er bedeutenden Erfolg im Gewandhaus zu Leipzig. H. ist auch als begabter Komponist für sein Instrument thatig gewesen.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Ernest Jedliczka.
— 937 —

Vincent d'Indy.
— 938 —

893. Heinze, Gustav Adolf, Klarinettist und Dirigent, geb. am 1. Oktober 1820 in Leipzig, wo sein Vater Klarinettist im Gewandhausorchester war. Im Alter von 15 Jahren wurde er 1835 bereits im Gewandhaus angestellt; später unternahm er größere Konzertreisen als Klarinettvirtuose. Seit 1844 ist H. als Dirigent thätig. Zuerst erhielt er die zweite Kapellmeisterstelle am Stadttheater zu Breslau und brachte hier seine Opern „Lorelei" und „Die Ruinen von Tharandt" zur Aufführung. 1850 ging H. nach Amsterdam, war hier Kapellmeister der deutschen Oper, übernahm 1853 die Leitung der Liedertafel „Enterpe", 1857 die Vincentiuskonzerte und später den Kirchenchor „Excelsior". Von seinen Kompositionen sind noch hervorzuheben: Oratorien, drei Messen, Ouvertüren, Kantaten, Lieder und Chöre.

894. *Helking, Anton, Violoncell-Virtuos, Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin.

895. Hellmesberger, Ferdinand, Cellist, Sohn des berühmten Violinisten und Direktors des Wiener Konservatoriums, geb. am 24. Januar 1863 in Wien. Er trat 1879 in die Hofkapelle, wirkt seit 1883 im Quartett seines Vaters mit, ist Lehrer am Konservatorium und seit 1886 Solocellist der Hofoper.

896. Hellmesberger, Joseph, sen., Violinmeister und Dirigent, geb. am 3. November 1829 in Wien, erhielt von seinem Vater Georg H. eine treffliche Ausbildung. Er nahm 1847 an einer Kunstreise durch Deutschland teil, wurde 1850 Professor des Violinspiels und Direktor des Konservatoriums in Wien. 1860 wurde H. zum Konzertmeister am Hofoperntheater ernannt und trat 1863, an Stelle Mayseders als erster Violinist in die kaiserliche Hofkapelle ein, 1877 erhielt er den Titel Hofkapellmeister. H. spielt als Violinist und Musiker in Wien eine große Rolle und hat auf die Entwickelung der künstlerischen Verhältnisse der Donaustadt einen nachhaltigen Einfluß geübt. Besonders um die Wiener Kammermusik hat er sich durch seine langjährige Wirksamkeit an der Spitze des von ihm begründeten Quartetts außerordentlich verdient gemacht. Seit 1851 hat H. auch den wichtigen Posten des ständigen Dirigenten in den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde bekleidet.

897. Hellmesberger, Joseph, jun., Sohn des vorigen, Violinist, Dirigent und Komponist, geb. am 9. April 1855 in Wien. Seit 1870 ist er als zweiter Violinist Mitglied im Quartett seines Vaters, seit 1878 Soloviolinist der Hofkapelle und Professor des Violinspiels am Konservatorium. H. war einige Zeit Kapellmeister an der eingegangenen Komischen Oper und am Karl-Theater in Wien; 1884 wurde er Konzertmeister und Ballettdirigent der Hofoper, 1886 zum Hofkapellmeister ernannt. Als Komponist ist H. durch seine Ballettmusik und Operetten bekannt geworden.

898. Henschel, Georg, Sänger, Diri-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Robert Kahn.
— 944 —

Fritz Kauffmann.
— 948 —

gent und Komponist, geb. am 18. Februar 1850 in Breslau. Er ist im Gesang Schüler von Götz in Leipzig und Adolf Schulze in Berlin, in der Komposition von Friedr. Kiel. Sein Auftreten in Oratorien und besonders seine eigenen Liederabende, in denen er, selbst am Flügel sitzend, ältere und moderne Gesänge mit seiner kernigen, trefflich geschulten Baßstimme in überaus musikalischer und feinkünstlerischer Weise zum Vortrag brachte und an denen dann auch seine Gattin (s. d.) teilnahm, ließen ihn zuerst als Sänger in Deutschland und England in den Vordergrund treten. Später widmete sich H. mehr der Orchesterdirektion und der Komposition. Unter seinen Werken, die Sonaten, Ouvertüren, Orchester- und Klaviersachen, Chor- und Sololieder umfassen, haben seine Lieder (besonders die „Trompeterlieder") die weiteste Verbreitung gefunden. Eine Oper „Nubia" gelangt demnächst in Dresden zur ersten Aufführung. H. ging im Jahre 1881 nach Amerika und wurde Dirigent der Symphoniekonzerte in Boston. 1885 übernahm er die Leitung der Symphoniekonzerte in London und war 1886—88 Gesanglehrer am Royal College of Music. H. ist in London ansässig.

899. Henschel, Lillian, Gattin des vorigen, Sopranistin, geb. im Jahre 1860 im Staate Ohio in Amerika, ist Schülerin ihres Onkels Charles Haydn, der Frau Viardot-Garcia und später ihres Gatten, mit dem sie sich 1881 vermählte. Sie ist eine ausgezeichnete Liedersängerin mit einer hohen und leicht angebenden Stimme von großer Zartheit und Beweglichkeit. L. H. ist in Deutschland wie in England mit bemerkenswertem Erfolge aufgetreten.

900. *Herbert-Campbell, Lucy, Violoncell-Virtuosin. Berlin.

901. Hermann, Hans, Komponist, geb. am 17. August 1870 in Leipzig, verlor früh seinen Vater und mußte schon als Kind den Kampf mit dem Dasein aufnehmen. Er lebte mit seiner Mutter in einer kleinen Stadt des Erzgebirges, wo Sonntags sein musikalisches Talent beim Chorgesang in der Kirche und abends beim Tanze zur Mitwirkung herangezogen wurde. Von seinem 15. bis zu seinem 18. Jahre war er in der Stadtpfeiferei des Städtchens Zschopau thätig und lernte dort Kontrabaß und Tuba. Sein Wandertrieb führte ihn weit umher, nach der Schweiz, Rußland und England. Er verdiente sich sein Brot als Kontrabassist, begann aber zugleich auf eigene Faust seinen Schaffensdrang zu bethätigen. Er hatte kurze Zeit von W. Rust und Edm. Kretzschmer in Leipzig Unterricht erhalten, begann aber erst 1893 auf Veranlassung von Johannes Brahms, der ihn in Wien kennen gelernt hatte, ein geregeltes Studium bei Heinrich v. Herzogenberg. Seit der Zeit lebt H. als Komponist und ist schnell bekannt geworden. Er fand helfende Freunde und Künstler, wie Lilli Lehmann, Amalie Joachim, Selma Nicklaß Kempner, Scheide-

Digitized by Google

Berthold Kellermann.
— 950 —

Lothar Kempter.
— 951 —

mantel u. s. w., die in der Oeffentlichkeit erfolgreich für ihn eintraten. Außer einigen kleineren Kammermusikwerken und Klavierstücken hat H. nur Lieder veröffentlicht. Eine eigentümliche Mischung von harmloser Fröhlichkeit und romantischer Leidenschaftlichkeit, sowie ein ausgesprochener Formensinn ist ihm eigen. Er fühlt sich am wohlsten bei der Behandlung dramatisch bewegter Texte und andererseits auf dem Gebiete des Kinderliedes. Ein Streichquartett, ein größeres Chorwerk sind noch Manuskript. H. lebt in Berlin.

902. Hermann, Reinhold L., Komponist und Dirigent, geb. am 21. September 1849 in Prenzlau, erhielt seine Ausbildung hauptsächlich durch Julius Stern in Berlin. Im Konservatorium seines Lehrers ist H. dann auch eine Zeit lang unterrichtend thätig gewesen. Bekannt wurde er als Dirigent des Deutschen Liederkranzes in New-York. In den achtziger Jahren wurde für ihn ein Lehrstuhl für geistliche Musik an der New-Yorker theologischen Universität errichtet. 1892 leitete H. eine Reihe Symphoniekonzerte in Berlin und 1898 die Konzerte der Händel- und Haydn-Gesellschaft in Boston. Die Opern „Spielmannsglück" und „Wulfrin" wurden an den Theatern von Cassel und Cöln mit Beifall aufgeführt. Unter den zahlreichen Kompositionen H.'s seien ferner das Chorwerk „Der Geiger von Gmünd" und die „Suite Egyptienne" für Orchester genannt. H. hat außerdem verschiedene Kammermusikwerke und Lieder geschrieben, die zum Teil durch Lili Lehmann in die Oeffentlichkeit eingeführt wurden. In den Konzerten der berühmten Sängerin pflegt sich H. als einer der besten Begleiter am Flügel zu bewähren.

903. Hertz, Alfred, Kapellmeister, geb. am 15. Juli 1872 in Frankfurt a. M., studierte Musik am dortigen Raff-Konservatorium, wo er die Aufmerksamkeit H. von Bülows erregte. Er begann seine musikalische Laufbahn als Korrepetitor am Stadttheater zu Halle a. S., war dann 4 Jahre II. Kapellmeister am Hoftheater zu Altenburg und ging von dort als I. Kapellmeister an die vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld. Vom Winter 1899 ab ist H. I. Kapellmeister am Stadttheater zu Breslau.

904. Herzog, Emilie, hervorragende Bühnen- und Konzertsängerin, ist in Ermatingen am Bodensee in der Schweiz geb. Ihre gesangliche Ausbildung übernahm Prof. Gloggner in Zürich, Professor Schiemann in München. Schon im jugendlichsten Alter kam E. H. an die Münchener Hofoper und trat hier als Page in den Hugenotten auf. Ihre frische, sieghafte Sopranstimme fiel frühzeitig auf, und in der Bethätigung ihres Bühnenberufes entwickelte sich immer mehr ihre hervorragende dramatische Begabung. Trotzdem wurde es der Künstlerin, die sich in München mit dem bekannten Musikschriftsteller Dr. Heinrich Welti ver-

Digitized by Google

Wilhelm Kienzl.
— 953 —

Arno Kleffel.
— 955 —

beiratete, nicht leicht gemacht, sich ihren Weg zu bahnen. Obgleich sie durch immer bedeutendere Leistungen Aufsehen erregte und auch bereits begonnen hatte, im Konzertsaal eine der gesuchtesten Vertreterinnen koloricrter Sopranpartien zu werden, gelangte sie doch erst nach ihrem Weggang von München zu ihrer eigentlichen Bedeutung und Anerkennung. Seit dem Jahre 1889 gehört E. H. der kgl. Hofoper in Berlin an und hat sich hier die unbestrittene erste künstlerische Stellung erobert. Sie ist hauptsächlich die gefeierte Vertreterin der ersten Koloratur- und Soubrettenpartien, beherrscht aber nicht weniger den Stil mehr dramatischer Rollen. Ihre technische Meisterschaft, ihr Geschmack und ihre ungewöhnliche Tüchtigkeit machen sie namentlich zu einer berufenen Vertreterin des klassischen Repertoires, im besonderen der Mozartschen Opernpartien. Namentlich in letzterer Zeit hat sich E. H. mit Vorliebe dem Konzert- und Oratoriengesang zugewendet und nimmt auch darin eine der ersten Stellungen in Deutschland ein. Zu erwähnen sind die historischen Liederabende, die sie gemeinschaftlich mit ihrem Gatten veranstaltet hat.

905. **Herzogenberg**, Heinrich v., geb. am 10. Juni 1843 in Graz, besuchte 1862 bis 1864 das Wiener Konservatorium und studierte unter Dessof Komposition. Er lebte dann einige Jahre in Graz und ging 1872 nach Leipzig, wo er 1875 den von Volksland mit Spitta und Fr. v. Holstein gegründeten „Bach-Verein" übernahm. 1885 folgte seine Berufung an die kgl. Akademie in Berlin an Stelle Fr. Kiels. H., der kgl. Professor und Senatsmitglied der Akademie der Künste wurde, ist zugleich bis 1892, wo ihn Gesundheitsrücksichten zum Rücktritt zwangen, Direktor der Kompositionsabteilung der Hochschule. Selbst ein gewiegter Kontrapunktist, hat er eine Reihe talentvoller Schüler herangebildet. Seine Kompositionen zeichnen sich durch ungemein zarte, vornehme Empfindungsweise und eine unter den Modernen seltene Meisterschaft der Technik aus; ihr Klangkolorit ist etwas blaß, ein grüblerischer Zug tritt oft in den Vordergrund. H. ist eine fein organisierte, Bach und Brahms verwandte, wenn auch in keiner Weise kongeniale Natur; er hat größere Chorwerke mit Orchester (darunter ein bedeutendes Requiem), Symphonien, die verschiedensten Werke für Kammermusik, geistliche und weltliche Chöre, interessante Klaviervariationen, Duette, Lieder u. a. geschrieben. Er ist der Leiter eines von Rudorff begründeten a capella-Chores.

906. **Heß**, Willy, Violinist, geb. am 14. Juli 1859 in Mannheim, studierte zuerst bei seinem Vater und genoß dann den Unterricht Joseph Joachims. Im Alter von 19 Jahren wurde er Konzertmeister in Frankfurt a. M., blieb hier acht Jahre und ging dann 1886 in gleicher Eigenschaft nach Rotterdam. 1888 folgte er einem Rufe

Digitized by Google

Julius Klengel.
— 957 —

Johanna Klinckerfuß.
— 958 —

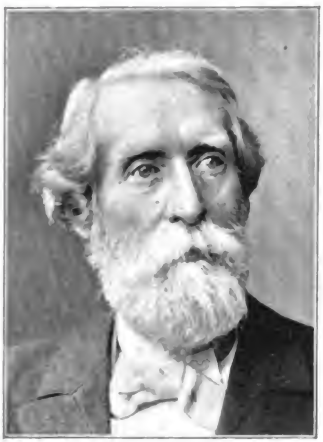
nach England. Seit 1895 ist H. erster Violinprofessor am Konservatorium zu Cöln, Primgeiger des Gürzenich-Quartetts und Konzertmeister der Gürzenich-Konzerte. W. hat sich während seiner erfolgreichen künstlerischen Wirksamkeit auch als Solist einen ehrenvollen Namen gemacht.

907. Heuberger, Richard, geb. am 18. Juni 1850 in Graz, studierte Technik und war eine Zeit lang als Ingenieur thätig, ging dann jedoch zur Musik über. H. hatte in Graz den Unterricht von Buwa im Klavierspiel und von W. Meyer und Kapellmeister Hoppe in der Komposition genossen. Er wirkte von 1876 ab in Wien als Dirigent des Akademischen Gesangvereins, später in gleicher Eigenschaft an der Singakademie. Seit 1882 lebt H. in Wien ohne öffentliche künstlerische Anstellung, ist aber neben Hanslick Musikreferent der „Neuen Freien Presse". Seine zuweilen scharfen, aber geistvollen und sachkundigen Besprechungen werfen ein interessantes Licht auf das zeitgenössische Kunsttreiben. Als Komponist ist H. am meisten mit seinen Bühnenwerken, die viel feine Musik enthalten, hervorgetreten: die Opern „Abenteuer einer Neujahrsnacht", „Manuel Venegas" und „Mirjam", die Operetten: „Der Opernball" (auch in Berlin aufgeführt) und „Ihre Exzellenz", und die Ballette: „Die Lautenschlägerin" und „Struwelpeter". Im Druck erschienen ferner eine „Nachtmusik" für Streichorchester, Variationen über ein Thema von Schubert, eine Symphonie, die Ouvertüre zu „Kain" von Byron und viele Lieder, Chor- und Klaviersachen.

908. Hey, Julius, Professor, geboren am 29. April 1832 in Irmelshausen in Unterfranken, ist ein Schüler Franz Lachners und trieb Gesangsstudien bei Friedrich Schmitt in München. Als König Ludwig II. auf Anregung Wagners im Jahre 1867 die Musikschule in München gründete, wurde H. als Lehrer für Sologesang angestellt. Die Opernaufführungen dieses Instituts, unter H.'s und Büllners Leitung, sind vorbildlich für die dramatische Ausbildung an ähnlichen Anstalten geworden. Im Jahre 1875 und 1876 war H. in Bayreuth und stand Richard Wagner bei den Proben zu den Festspielen als künstlerischer Beirat für gesangstechnische Fragen zur Seite. 1883 zog er sich von der Stellung am Konservatorium zurück, um seine große Gesangsschule, betitelt: „Deutscher Gesangsunterricht", herauszugeben. H. versucht in diesem Werke, im Hinblick auf die Wagnerschen Musikdramen, die Methode eines spezifisch deutschen Gesangsstils zu begründen. Im Jahre 1887 siedelte er nach Berlin über und setzte hier seine Lehrthätigkeit fort.

909. Hiedler, Ida, Sopranistin, geb. am 25. Aug. 1867 in Wien, fiel schon auf dem Konservatorium, wo sie bei Professor Reß Gesang studierte, durch ihre stimmliche Begabung auf. Sie hatte das Glück, gleich an die Berliner Hofoper zu kommen und

Digitized by Google



Karl Klindworth.
— 959 —

August Klughardt.
— 960 —

machte bei ihrem Debüt als Margarethe und Alice im Jahre 1887 einen vielversprechenden Eindruck. Einige Zeit hindurch mußte J. H. sich mit einer bescheidenen Beschäftigung begnügen, rückte dann aber in das Fach der jugendlichen und dramatischen Partien auf, als deren hauptsächlichste Vertreterin sie heute thätig ist. J. H. ist auf der Bühne stets die Dame; ihre vornehme und poetische Erscheinung unterstützen wesentlich ihre musikalischen Leistungen.

910. Hildach, Eugen, Sänger und Komponist, geb. am 20. November 1849 in Wittenberge, bildete seine schöne Baritonstimme bei Frau Professor Dreyschock in Berlin aus und machte ernsthafte Kompositionsstudien bei Ludwig Bußler. Nach zweijährigem Aufenthalt in Breslau (1878 bis 80) wurde er Lehrer für Sologesang am Konservatorium in Dresden. Seit 1888 lebt H., konzertierend und als Gesanglehrer thätig, in Berlin. Er hat sich in Deutschland, wie auf seinen Konzertreisen durch Holland, Rußland und Skandinavien einen geachteten Namen gemacht, sowohl als Lieder- und Oratoriensänger, wie als Komponist gemütvoller und heiterer, außerordentlich dankbar geschriebener Lieder.

911. Hildach, Anna, Gattin des vorigen, geb. am 5. Okt. 1852 in Königsberg in Preußen, ist gleichfalls als Sängerin und Lehrerin geschätzt, eine Schülerin der Frau Professor Dreyschock in Berlin. Sie pflegt in Konzerten mit ihrem Gatten, dessen Liedern sie eine treffliche Interpretin ist, gemeinsam aufzutreten und war während seines Aufenthaltes in Dresden Gesanglehrerin am dortigen Konservatorium.

912. Hilf, Arno, hervorragender Violinvirtuose, geb. am 14. März 1858 in Bad Elster, entstammt einer vielverzweigten, sächsischen Musikerfamilie. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater, der in Elster Kapellmeister der Kurkapelle war, und seinem Onkel; von 1871—75 studierte er als Schüler Ferd. Davids am Leipziger Konservatorium. In den Jahren 1875 bis 1888 wirkte H. als Violinlehrer am Konservatorium in Moskau, ging dann auf ein Jahr als Hofkonzertmeister nach Sondershausen und folgte von hier aus einem Rufe an das Leipziger Gewandhausorchester, als Nachfolger Petris. Zur Zeit ist H. an Brodskys Stelle erster Violinlehrer am Leipziger Konservatorium. H. ist vor allem ein eminenter Techniker, einer der sichersten Flageolettspieler und begeistert die Zuhörer durch die Bravour und Unfehlbarkeit, mit der er alle Schwierigkeiten überwindet.

913. Hiller, Emma, kgl. württemb. Kammersängerin, geb. in Ulm, genoß erst den Unterricht von Professor Sittard und vollendete ihre Studien unter Leitung des Kammersängers Hromada in Stuttgart. Sie ist eine ausgezeichnete Konzertsängerin, deren Repertoire vornehmlich Werke von Bach, Händel, Schumann, Brahms, Schubert und Hugo Wolf umfaßt.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Friedrich E. Koch.
— 963 —

Gustav F. Kogel.
— 964 —

914. Hoffmann, Baptist, Baritonist, geb. am 9. Juli 1864 in Garitz bei Bad Kissingen, erhielt seine Ausbildung bei Weinlich Tipka in Graz und Stockhausen in Frankfurt a. M. Nachdem er von 1888 bis 1894 in Cöln und dann bis 1896 in Hamburg engagiert war, gehört H. seit dem Frühjahr 1897 dem Verbande des kgl. Opernhauses in Berlin an. Sein edler, weicher Bariton und seine technisch tadellosen, fein ausgearbeiteten musikalischen Leistungen heben ihn schon jetzt bedeutsam aus der jüngeren Sängerschar heraus.

915. Hofmann, Heinrich, geb. am 13. Januar 1842, erhielt seine erste Ausbildung als Knabe im kgl. Domchor, war später Schüler des Kullakschen Konservatoriums, lebt in Berlin, ist Professor und Mitglied der k. Akademie d. Künste und des Senats. In der Komposition waren Grell, Dehn und Wüerst seine Lehrer. H. trat zuerst mit größeren Orchesterwerken hervor, einer „Ungarischen Suite" und der „Frithjof-Symphonie"; er veröffentlichte ferner Klaviermusik zu zwei und vier Händen, Serenaden für Streichorchester, Konzerte, Kammermusik, Lieder und mehrere größere Chorwerke mit Orchester, darunter den „Nornengesang", „Die schöne Melusine" u. a. Sein weltliches Oratorium „Prometheus" hat lebhaften Beifall gefunden. Von seinen Opern gefielen am meisten „Aennchen von Tharau" (1878) und „Armin" (1872), in dem Albert Niemann die Titelolle kreierte.

916. Hofmann, Josef, talentvoller Pianist und Komponist, geb. am 20. Jan. 1876 in Krakau, war Schüler seines Vaters und A. Rubinsteins in Dresden, in der Theorie von Prof. Urban. H. trat bereits in jugendlichem Alter als Konzertspieler auf. Rubinstein, der große Stücke auf ihn hielt und in dem begabten Knaben einen berufenen Nachfolger prophezeite, veranlaßte ihn, sich zu konzentriertem Studium einige Jahre von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen. Nach dieser Zeit erschien H. als fertiger Pianist von phänomenaler Technik und großer Reife der musikalischen Auffassung wieder im Konzertsaal. Eigene Klaviersachen und ein Konzert mit Orchester in B zeigen deutliche Spuren kompositorischer Begabung. H. lebt in Berlin.

917. *Hofmüller, S., Hofopernsänger, Tenorist. Dresden.

918. Hol, Richard, Dirigent, geb. am 23. Juli 1825 in Amsterdam, erhielt von seinem fünften Jahre ab Musikunterricht von dem Organisten Martens, später besuchte er die kgl. Musikschule. Nach verschiedenen Studienreisen, die ihn auch nach Deutschland führten, ließ er sich in Amsterdam als Klavierlehrer nieder. 1856 wurde er Dirigent der „Amstels Mannenkoor" und des Chorvereins der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst". H. ist seit 1863 städtischer Musikdirektor als Nachfolger J. H. Kufferaths, Organist der Domkirche und Direktor der städtischen Musikschule in Ut-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Antoine de Kontski.
— 965 —

Ernst Kraus.
— 969 —

recht. Außerdem dirigiert er die „Diligentia-Konzerte" im Haag und die „klassischen Konzerte" im Volkspalast zu Amsterdam. H. wurde 1878 zum Mitglied der französischen Akademie ernannt und ist Ritter hoher Orden u. s. w. Er hat sich nicht nur als Dirigent und Lehrer, sondern auch als Komponist einen Ruhm erworben, der über die Grenzen seines Vaterlandes hinausgeht. Bis jetzt hat H. u. a. Symphonien, Balladen, eine Oper, Messen, Lieder, Kammermusik und Klavierwerke herausgegeben. Auch als Schriftsteller ist er bekannt durch seine Kritiken in der Musikzeitung „Cäcilia" und durch eine Monographie über J. P. Sweelinck.

919. Holländer, Alexis, Gesanglehrer u. Dirigent, geb. am 25. Febr. 1840 in Ratibor, studierte a. d. Universität Berlin u. bildete sich unter Schnabel, Adolf Hesse, später unter Grell, Bach und Bohmer zum Fachmusiker aus. Von 1861—88 Lehrer an der „Neuen Akad. der Tonkunst" Theodor Kullaks, begründete H. 1888 eine eigene akadem. Musikschule in Berlin Seine Hauptwirksamkeit aber hat H. als Leiter des „Cäcilienvereins" entfaltet, eines gemischten Chores, an dessen Spitze er namentlich für bedeutsame neuere Werke erfolgreich thätig ist. H. entwickelte eine erfolgreiche komponistische Thätigkeit u. hat bereits einige 100 Lieder u. Klavierstücke, auch Kammermusik größeren Umfangs, ein Requiem ꝛc. veröffentlicht. H. ist Prof. u. kgl. Musikdirektor.

920. Holländer, Gustav, Violinspieler und Pädagoge, geb. am 15. Febr. 1855 in Leobschütz in Oberschlesien. Als Zögling des Leipziger Konservatoriums begann er seine Studien unter F. David und vollendete sie bei J. Joachim in Berlin. Hier wurde Fr. Kiel sein Lehrer in der Theorie. Von 1874—1881 war H. als Kammermusiker Mitglied der kgl. Kapelle und trat als Violinlehrer in das Kullaksche Musikinstitut. Nach einer Kunstreise, die er mit der Patti und F. Mottl unternahm, und die ihm große Erfolge brachte, wurde H. 1881 nach Cöln als Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters und als Violinlehrer am Konservatorium berufen. Bald wirkte er neben Wüllner auch als Dirigent des städtischen Orchesters. Als Primgeiger an der Spitze des Cölner Quartetts machte er sich auf Reisen nach England, Belgien, Holland und Italien einen angesehenen Namen als Kammermusiker. H. kehrte 1895 nach Berlin zurück und wurde Direktor des Sternschen Konservatoriums, das unter seiner Leitung bald einen erneuten Aufschwung nahm. Er ist durch Verleihung des Herzoglich Anhaltischen Verdienstordens für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet und besitzt den Titel eines kgl. Professors.

921. Hollmann, J., ausgezeichneter holländischer Violoncellist, geb. am 16. Oktober 1852 in Maastricht, war Schüler von François Servais in Brüssel. H. hat seinen Ruf in allen Hauptstädten Europas

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Felix Kraus.
— 968 —

Fritz Kreisler.
— 972 —

wie Amerikas begründet. Er ist kgl. niederländischer Kammervirtuos und Ritter hoher deutscher und ausländischer Orden.

922. Holy, Alfred, Harfenvirtuose, geb. am 5. August 1866 in Oporto in Portugal wo sein aus Prag stammender Vater als Kapellmeister und Musiklehrer wirkte. Seine musikalischen Studien absolvierte er am Prager Konservatorium unter Leitung von W. Stanek. Von 1885—1896 war er Harfenist am kgl. deutschen Landestheater zu Prag und ging dann mit einem lebenslänglichen Vertrag als Kammermusiker an die Berliner Hofoper. H. hat in vielen Städten Deutschlands konzertiert.

923. Homeyer, Paul, bedeutender Orgelspieler, geb. am 16. Oktbr. 1853 in Osterode im Harz, stammt aus einer berühmten Musikerfamilie. Er war Schüler des Konservatoriums in Leipzig, wo er auch die Universität besuchte, und seines Onkels J. M. Homeyer in Duderstadt. H. unternahm Konzertreisen durch Italien und Oesterreich und ist jetzt in Leipzig als Lehrer des Orgelspiels und der musikalischen Theorie am Konservatorium und als hochgeschätzter Organist am Gewandhaus thätig.

924. *Hoyer, Bruno, Kammermusiker (Horn), Lehrer an der Akademie der Tonkünstler in München.

925. Hromada, A., Baß-Bariton, geb. am 23. Dezember 1841 in Kladno (Böhmen). Seine Lehrer im Gesang waren Pivoda in Prag, Stockhausen und F. Lamperti in Mailand. Am 1. Mai 1866 fand sein erstes Auftreten an der kgl. Hofoper zu Stuttgart statt, der er ohne Unterbrechung bis jetzt als Baßbariton angehört hat. Durch zahlreiche Gastspiele und Konzertreisen ist sein Name besonders in Süddeutschland und der Schweiz bekannt geworden. H. ist kgl. württembergischer Kammersänger und Inhaber der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und des Ritterkreuzes I. Klasse des Württembergischen Friedrichsordens.

926. Hubay, Jenö, hervorragender Violinvirtuose, geb. am 15. September 1858 in Budapest, besuchte die kgl. Hochschule zu Berlin als Schüler Joachims, nachdem er fünf Jahre lang den Unterricht des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt genossen hatte. Nach vollendeten Studien ging er mit Empfehlungen Liszts versehen auf 3 Jahre nach Paris. Auf Veranlassung Vieuxtemps' wurde er im Jahre 1882 zum Professor am kgl. Konservatorium in Brüssel ernannt. H. vertauschte diese Stellung im Jahre 1886 mit einer Professur an der kgl. ungarischen Landesakademie, die er noch gegenwärtig bekleidet. H., der viele Konzertreisen durch Frankreich, England, Belgien und Holland gemacht hat, ist auch durch seine Violinkompositionen bekannt geworden; die „Suite" und das „Konzert für Violine" sind besonders hervorzuheben.

927. Huber, Hans, Dr., der be-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Eduard Kremser.
— 978 —

Hermann Kretzschmar.
— 975 —

deutendste und fruchtbarste lebende Tonsetzer der Schweiz, geb. am 28. Juni 1852 in Schönewerd bei Olten. Er besuchte das Leipziger Konservatorium (1870—74), war Schüler von Richter, Reinecke und Wenzel, und lebt jetzt als Lehrer an der Musikschule zu Basel, dessen Universität ihn 1892 zum Ehrendoktor ernannte. H. hat Fugen und Präludien für Klavier, Sonaten und Suiten für Klavier und Violine und für Klavier und Cello geschrieben; ferner Trios und Streichquartette, ein Klavier- und ein Violinkonzert, Ouvertüren, eine Serenade „Sommernächte", eine „Tell-Symphonie", Lieder, Chöre und Chorwerke mit Orchester. Ueberall pulsiert in diesen Werken ein frisches, erfindungskräftiges Talent, das durchaus modern, aus dem Studium der Klassiker sich Sicherheit und meisterhafte Beherrschung des Technischen erworben hat.

928. Huhn, Charlotte, kgl. sächsische Hofopernsängerin, geb. am 15. September 1868 zu Lüneburg, erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht am Konservatorium in Köln, bei Professor Paul Hoppe. In Berlin bei Professor Julius Hey setzte sie ihr Studium fort und ging von hier aus nach Wien, um bei Marianne Brandt ihre Ausbildung zu vollenden. Ch. H. wirkte während zweier Winter in New-York am Metropolitan Opera-House in der deutschen Oper unter Anton Seidl mit, war dann 4 Jahre am Kölner Stadttheater thätig und ist seit dem Jahre 1895 Mitglied der Dresdener Hofoper. Vom Jahre 1900 ab ist sie an die Wiener Hofoper engagiert. Ch. H. hat sich nicht allein als Bühnenkünstlerin, sondern auch als Konzertsängerin einen bedeutenden Ruf erworben und gilt für eine der ersten lebenden Altistinnen.

929. Hummel, Ferdinand, geb. am 6. September 1855 in Berlin, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Schon von 9 Jahren an war H. ein Virtuose auf der Harfe und unternahm weite Konzertreisen. 1868—71 Schüler der Kullakschen Akademie, bis 1875 der kgl. Hochschule, studierte er Klavierspiel bei Rudorff und Grabau, Komposition bei Kiel und Bagiel. Eine Reihe Sonaten für Cello, Violine und Horn, ein Klavierquartett und ein Quintett, eine Ouvertüre „Kolumbus", ein Chorwerk „Jung Olaf" erschienen neben Phantasiestücken für Harfe und für Klavier im Druck. Einen Namen machte sich H. durch eine Symphonie und die einaktige Oper „Mara", die in Berlin an der Hofoper mit Erfolg gegeben wurde. Die Hausmusik hat H. durch Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Klavier, wie „Frau Holle", „Hänsel und Gretel" u. s. w. bereichert, die leicht ausführbar und gut getrieben sind. H. wurde der Titel kgl. Musikdirektor verliehen; er lebt in Berlin als Lehrer und Komponist.

930. Humperdinck, Engelbert, Prf., geb. am 1. September 1854 in Siegburg

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Felix Kraus.
— 968 —

Fritz Kreisler.
— 972 —

wie Amerikas begründet. Er ist kgl. niederländischer Kammervirtuos und Ritter hoher deutscher und ausländischer Orden.

922. Holy, Alfred, Harfenvirtuose, geb. am 5. August 1866 in Oporto in Portugal wo sein aus Prag stammender Vater als Kapellmeister und Musiklehrer wirkte. Seine musikalischen Studien absolvierte er am Prager Konservatorium unter Leitung von W. Stanek. Von 1885—1896 war er Harfenist am kgl. deutschen Landestheater zu Prag und ging dann mit einem lebenslänglichen Vertrag als Kammermusiker an die Berliner Hofoper. H. hat in vielen Städten Deutschlands konzertiert.

923. Homeyer, Paul, bedeutender Orgelspieler, geb. am 16. Oktbr. 1853 in Osterode im Harz, stammt aus einer berühmten Musikerfamilie. Er war Schüler des Konservatoriums in Leipzig, wo er auch die Universität besuchte, und seines Onkels J. M. Homeyer in Duderstadt. H. unternahm Konzertreisen durch Italien und Oesterreich und ist jetzt in Leipzig als Lehrer des Orgelspiels und der musikalischen Theorie am Konservatorium und als hochgeschätzter Organist am Gewandhaus thätig.

924. *Hoyer, Bruno, Kammermusiker (Horn), Lehrer an der Akademie der Tonkünstler in München.

925. Hromada, A., Baß-Bariton, geb. am 23. Dezember 1841 in Kladno (Böhmen). Seine Lehrer im Gesang waren Pivoda in Prag, Stockhausen und F. Lamperti in Mailand. Am 1. Mai 1866 fand sein erstes Auftreten an der kgl. Hofoper zu Stuttgart statt, der er ohne Unterbrechung bis jetzt als Baßbariton angehört hat. Durch zahlreiche Gastspiele und Konzertreisen ist sein Name besonders in Süddeutschland und der Schweiz bekannt geworden. H. ist kgl. württembergischer Kammersänger und Inhaber der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und des Ritterkreuzes I. Klasse des Württembergischen Friedrichsordens.

926. Hubay, Jenö, hervorragender Violinvirtuose, geb. am 15. September 1858 in Budapest, besuchte die kgl. Hochschule zu Berlin als Schüler Joachims, nachdem er fünf Jahre lang den Unterricht des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt genossen hatte. Nach vollendeten Studien ging er mit Empfehlungen Liszts versehen auf 3 Jahre nach Paris. Auf Veranlassung Vieuxtemps' wurde er im Jahre 1882 zum Professor am kgl. Konservatorium in Brüssel ernannt. H. vertauschte diese Stellung im Jahre 1886 mit einer Professur an der kgl. ungarischen Landesakademie, die er noch gegenwärtig bekleidet. H., der viele Konzertreisen durch Frankreich, England, Belgien und Holland gemacht hat, ist auch durch seine Violinkompositionen bekannt geworden; die „Suite" und das „Konzert für Violine" sind besonders hervorzuheben.

927. Huber, Hans, Dr., der be-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Eduard Kremser.
— 973 —

Hermann Kretzschmar.
— 975 —

deutendste und fruchtbarste lebende Tonsetzer der Schweiz, geb. am 28. Juni 1852 in Schönewerd bei Olten. Er besuchte das Leipziger Konservatorium (1870—74), war Schüler von Richter, Reinecke und Wenzel, und lebt jetzt als Lehrer an der Musikschule zu Basel, dessen Universität ihn 1892 zum Ehrendoktor ernannte. H. hat Fugen und Präludien für Klavier, Sonaten und Suiten für Klavier und Violine und für Klavier und Cello geschrieben; ferner Trios und Streichquartette, ein Klavier- und ein Violinkonzert, Ouvertüren, eine Serenade „Sommernächte", eine „Tell-Symphonie", Lieder, Chöre und Chorwerke mit Orchester. Ueberall pulsiert in diesen Werken ein frisches, erfindungskräftiges Talent, das durchaus modern, aus dem Studium der Klassiker sich Sicherheit und meisterhafte Beherrschung des Technischen erworben hat.

928. Huhn, Charlotte, kgl. sächsische Hofopernsängerin, geb. am 15. September 1868 zu Lüneburg, erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht am Konservatorium in Köln, bei Professor Paul Hoppe. In Berlin bei Professor Julius Hey setzte sie ihr Studium fort und ging von hier aus nach Wien, um bei Marianne Brandt ihre Ausbildung zu vollenden. Ch. H. wirkte während zweier Winter in New-York am Metropolitan Opera-House in der deutschen Oper unter Anton Seidl mit, war dann 4 Jahre am Kölner Stadttheater thätig und ist seit dem Jahre 1895 Mitglied der Dresdener Hofoper. Vom Jahre 1900 ab ist sie an die Wiener Hofoper engagiert. Ch. H. hat sich nicht allein als Bühnenkünstlerin, sondern auch als Konzertsängerin einen bedeutenden Ruf erworben und gilt für eine der ersten lebenden Altistinnen.

929. Hummel, Ferdinand, geb. am 6. September 1855 in Berlin, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater. Schon von 9 Jahren an war H. ein Virtuose auf der Harfe und unternahm weite Konzertreisen. 1868—71 Schüler der Kullakschen Akademie, bis 1875 der kgl. Hochschule, studierte er Klavierspiel bei Rudorff und Graban, Komposition bei Kiel und Bagiel. Eine Reihe Sonaten für Cello, Violine und Horn, ein Klavierquartett und ein Quintett, eine Ouvertüre „Kolumbus", ein Chorwerk „Jung Olaf" erschienen neben Phantasiestücken für Harfe und für Klavier im Druck. Einen Namen machte sich H. durch eine Symphonie und die einaktige Oper „Mara", die in Berlin an der Hofoper mit Erfolg gegeben wurde. Die Hausmusik hat H. durch Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Klavier, wie „Frau Holle", „Hänsel und Gretel" u. s. w. bereichert, die leicht ausführbar und gut getchrieben sind. H. wurde der Titel kgl. Musikdirektor verliehen; er lebt in Berlin als Lehrer und Komponist.

930. Humperdinck, Engelbert, Prf., geb. am 1. September 1854 in Siegburg

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Josef Krug-Waldsee.
— 976 —

Elise Kutscherra de Nys.
— 977 —

a. Rh., besuchte die Musikschulen von Köln und München, war Schüler von Hiller und Rheinberger und errang hintereinander den Mozart-, den Mendelssohn- und den Meyerbeerpreis. Als Mendelssohnstipendiat lebte er 1879—81 in Italien; nach absolviertem Studium wurde er 1885 Lehrer am Konservatorium in Barcelona. 1887 ging H. wieder nach Köln, und 1890 folgte er einem Rufe an das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Hier war H. auch als Musikschriftsteller thätig. Zu Bayreuth hatte er von früh auf enge Beziehungen; er beteiligte sich noch zu Wagners Lebzeiten an dem Einstudieren der Festspiele, blieb nach des Meisters Tode ein naher Freund der Familie und wurde der musikalische Lehrer des jungen Siegfried. Von seinen Kompositionen waren nur zwei Chor-Balladen mit Orchester: „Das Glück von Edenhall" und die „Wallfahrt nach Kevlaar" in die Oeffentlichkeit gedrungen, als sein Märchenspiel „Hänsel und Gretel", zu dem seine Schwester Adelheid Wette den Text schrieb, ihn plötzlich in die erste Reihe der lebenden Komponisten stellte. H. belebte damit aufs glücklichste das fast erstorbene Genre der Märchenoper. An der Musik zu „Hänsel und Gretel" bewundert man nicht weniger die sich ans Volkslied schließende Melodik als die feinsinnige und an meisterhafter Kontrapunktik überreiche Struktur, in der die Wagnersche Technik, wie sie namentlich in den „Meistersingern" ausgebildet ist, kleineren Formen und neuen Zwecken angepaßt ist. Das Werk, das ursprünglich für einen privaten Kreis geschrieben wurde, erlebte seine erste öffentliche Aufführung in Weimar 1893. Bald hatte es sich alle Bühnen Deutschlands erobert und begann auch ins Ausland zu dringen. Einen gleich starken Erfolg haben im letzten Drittel des Jahrhunderts nur noch Bizets „Carmen" und Mascagnis Erstlingswerk, die „Cavalleria rusticana" gehabt. Mit seinem Märchenspiel inaugurierte H. eine Richtung, die gegen das Eindringen des italienischen Verismus Front machte und mit dazu beitrug, einen Rückschlag in der öffentlichen Meinung herbeizuführen. Seitdem hat sich H. noch zweimal Märchenstoffen zugewendet, in den „Sieben Geislein" und in den „Königskindern". Der Komponist greift darin auf die ästhetisch anfechtbare Form des Melodrams zurück und konnte schon deshalb nicht dieselbe Wirkung wie in der Oper erreichen. Seine jüngste Schöpfung ist die „Maurische Rhapsodie", ein dreiteiliges Orchesterwerk, das namentlich in seinem Mittelsatze fein gearbeitete und reizvoll instrumentierte Musik enthält. H. lebt auf seiner Besitzung bei Boppard a. Rh.

931. Hungar, Ernst, Baritonist, geb. am 5. August 1854 in Schönbach in Sachsen, studierte Musik am Leipziger Konservatorium und wurde im Gesang später Schüler von Stockhausen. H., der als Lehrer an

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Wilhelm Lamping.
— 981 —

Carl Lang.
— 983 —

konservatorium in Dresden, in München und Cöln und als I. Baryton an der Hofoper in Schwerin wirkte, ist hauptsächlich als Konzertsänger bekannt geworden durch sein edles, ausdrucksvolles Organ und eine erfolgreiche Mitwirkung in bedeutenden Konzerten. H. lebt in Leipzig.

932. **Hutcheson**, Ernest, Pianist, geb. in Melbourne, Australien, studierte in Leipzig bei Zwintscher und Reinecke, später bei Bernhard Stavenhagen in Weimar. H. begann in Australien eine erfolgreiche Konzertlaufbahn, die ihn dann durch Großbritannien, Rußland und Deutschland führte, und ist durch ein Klavierkonzert auch als Komponist bedeutsam hervorgetreten. Seit Oktober 1898 lebt H. in Berlin.

933. **Jacobsthal**, Gustav, Musikhistoriker, geb. am 14. März 1845 in Pyritz in Pommern, habilitierte sich 1872 als Privatdozent an der Universität Straßburg und wurde 1875 zum außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft ernannt. J. hat sich durch wertvolle Publikationen einen Namen gemacht. Sein Hauptwerk ist die 1871 erschienene Schrift „Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts".

934. **Jadassohn**, Salomon, geb. am 3. August 1831 in Breslau, erhielt seine wissenschaftliche und erste musikalische Bildung in seiner Vaterstadt, besuchte darauf ein Jahr lang das Leipziger Konservatorium und ging dann zu Liszt nach Weimar (1849 bis 1851). 1852 wurde er Kompositionsschüler von Moritz Hauptmann. J., der fortab in Leipzig verblieb, begann nun eine reiche Thätigkeit zu entfalten als Lehrer, Dirigent und Komponist. 1866 leitete er den Gesangverein „Psalterion", 1867—69 die „Euterpe". 1871 wurde er als Professor an das Konservatorium berufen, dem er noch heute als die nächst Reinecke bedeutendste Lehrkraft angehört. J. übernahm die Fächer: Theorie der Musik, Kompositions- und Instrumentationslehre. Von seinen Werken sind 4 Symphonien, 2 Ouvertüren, 4 Serenaden (darunter eine in Kanonform), ein Klavierkonzert in F-moll, Klaviertrios und Quintette, Quartette mit und ohne Klavier, ein achtstimmiger Psalm, Chorlieder und größere Chorwerke mit Soli und Orchester und sein gearbeitete Klavierstücke zu nennen. Sehr bekannt sind seine Gesangsduette in kanonischer Form geworden, von denen im Laufe der Jahre mehrere Hefte erschienen. J. ist überhaupt ein Meister in den strengeren Formen und einer der bedeutendsten Bachkenner. Auch in seinen Lehrbüchern: „Harmonielehre" (1883), „Kontrapunkt" (1884) und „Kanon und Fuge" (1884) vertritt J. den konservativen Standpunkt in der Musik. 1889 erschien sein „Lehrbuch der Instrumentation". Die Universität Leipzig hat J. den Doktortitel hon. c. verliehen.

935. **Jahn**, Wilhelm, genialer Dirigent und Organisator, geb. am 24. No-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Samuel de Lange.
— 985 —

Georg Lederer.
— 989 —

oember 1835 in Hof (Mähren). Sein Lehrer war Domkapellmeister Pilhatsch in Olmütz. J. war mehrere Jahre Chorsänger in Temesvar; 1855 begann er seine Dirigentenlaufbahn in Agram, ging dann nach Amsterdam (1856—57), Prag (1858—64), und Wiesbaden (1864—80). Als Hofkapellmeister in Wiesbaden begründete er seinen Ruf, der ihn schließlich nach Wien in eine leitende Stellung geführt hat. Als Direktor der Wiener Hofoper ist J. in hervorragender Weise thätig gewesen; seit 1897 ist er pensioniert. Von lebhafter, künstlerischer Anschauung, sicher in der Wahl seiner Mittel und unermüdlich fleißig, war er in seinen Stellungen mehr als Kapellmeister; er war der Lehrer der Sänger und Darsteller, der eigentliche Schöpfer des Bühnenbildes, der Organisator des ganzen Institutes. An eigenen Arbeiten hat J. einige Lieder veröffentlicht.

936. **Janotha**, Natalie, Pianistin, geboren in Warschau, besuchte die kgl. Hochschule in Berlin. Später war sie Schülerin von Klara Schumann und Brahms und bildete sich zu einer vortrefflichen Spielerin und ebenso ernsthaften Musikerin aus. In Deutschland wie in England trat sie in Konzerten, in denen sie sich häufig der Mitwirkung Joachims zu erfreuen hatte, mit Erfolg auf und bereiste Rußland, Holland und Amerika. N. J. ist kgl. preuß. Hofpianistin, lebt aber in London.

937. **Jedlicska**, Ernest, Dr., Pianist, geb. am 5. Juni 1855 in Poltawa in Rußland, wurde von Professor Klindworth, Peter Tschaikowsky und Nicolai Rubinstein im kaiserlichen Konservatorium in Moskau ausgebildet. An diesem Institute war er denn auch 8 Jahre hindurch als Lehrer thätig. In gleicher Eigenschaft lebt J. seit 1888 in Berlin, war Mitglied der Musikschule von Klindworth-Scharwenka und ist zur Zeit Lehrer am Sternschen Konservatorium. J., der mit technischer Meisterschaft große musikalische Intelligenz verbindet, tritt auch erfolgreich als Konzertspieler auf.

938. **d'Indy**, Vincent, das Haupt der modernsten französisch-belgischen Komponistenschule, die in bewußter Anlehnung die Liszt-Wagnerschen Prinzipien auf ihre Fahne schreibt, geb. am 27. März 1852 in Paris. d'J., ein Schüler César Francks und des Conservatoires, ist namentlich auf instrumentalem Gebiete ein talentvoller Vertreter jener Richtung, die immer mehr Boden in Frankreich gewinnt. Geistreich in allen Einzelheiten, strebt d'J. vor allem neue formale und klangliche Kombinationen an, gestützt auf ein beträchtliches technisches Können. Im wesentlichen sind seine Werke Programmmusik. Unter seinen rein instrumentalen Kompositionen sind die „Wallenstein-Trilogie", die symphonischen Variationen „Iftar" und die Symphonie „sur un chant montagnard" zu nennen. d'J. hat auch ein Drama „Fervaal", ferner Klavier- und Gesangsmusik geschrieben, Chorwerke

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Lilli Lehmann-Kalisch.
— 991 —

Hermann Levi.
— 996 —

mit Orchester und a capella. In der Kammermusik hat er mit Glück versucht, Blasinstrumente, wie Flöte, Klarinette und Trompete, wieder heranzuziehen. d'J., der Präsident der Nationalen Musikgesellschaft, Kompositionslehrer an der Schola cantorum, Inspektor des musikalischen Unterrichts der Stadt Paris, Ritter der Ehrenlegion und Kommandeur des spanischen Karlsordens ist, lebt in Paris, im Sommer in den Cevennen.

939. Joachim, Joseph, der klassische Meister des Violinspiels, geb. am 28. Juni 1831 in Kittsee (Kögeség) bei Preßburg in Ungarn. In Pest, wohin seine Eltern im Jahre 1832 übersiedelten, empfing er den Unterricht des trefflichen Violinisten Serwaczynski, des Konzertmeisters der dortigen Oper, und machte in kurzer Zeit solche Fortschritte, daß er bereits am 17. März 1839 in einem Konzert des „Adels-Kasino" mit großem Erfolg auftreten konnte. Dieses Konzert vermittelte ihm die Bekanntschaft zweier musikliebenden, vornehmen Männer, des Grafen von Brunswick und des Baron Rosti. In ihren Häusern kam der Knabe durch häufiges Hören guter Musik, insbesondere der Beethovenschen Quartette, in nähere Beziehung zu derjenigen Gattung, in der er später das Höchste leisten sollte. Im Sommer 1839 ging J. nach Wien und blieb hier die nächsten fünf Jahre hindurch. Nachdem er kurze Zeit Unterricht bei Mischka Hauser und Georg Hellmesberger senior gehabt hatte, kam er in das Haus Joseph Böhms, des hervorragendsten Violinpädagogen seiner Zeit. Unter der sorgfältigen und liebevollen Leitung dieses Mannes betrieb er seine geigentechnischen und allgemeinen musikalischen Studien mit solchem Erfolge, daß im Frühjahr 1843, als J. nach Leipzig an das Konservatorium kam, Felix Mendelssohn nach eingehender Prüfung erklärte, er brauche eigentlich überhaupt keinen Lehrer mehr. So studierte denn J. auf Veranlassung des Meisters, der ihm bis zu seinem Tode (1847) ein treuer Freund und Berater blieb, bei Moritz Hauptmann Musiktheorie und empfing bei seinen Violinstudien nur von Zeit zu Zeit den Rat des berühmten F. David. Kaum zwölfjährig trat er am 19. August 1843 in einem Konzert der Pauline Viardot-Garcia im Gewandhaus vor das Leipziger Publikum. 1844 feierte er in London Triumphe; in demselben Jahr und 1845 wirkte er in verschiedenen Gewandhauskonzerten mit, und ging 1847 mit Mendelssohn zum zweiten Male nach London. Auch in Paris konzertierte er, und zwar unter Direktion von Hector Berlioz. Nach Mendelssohns Tode wurde J., der schon mit 15 Jahren Vizekonzertmeister im Gewandhausorchester, mit 16 Jahren Lehrer am Leipziger Konservatorium war, von Liszt als Konzertmeister nach Weimar berufen. Der Weimarer Aufenthalt gestaltete sich durch das immer sich steigernde, thatkräftige Interesse Liszts, durch die Freund-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Pauline Mailhac.
— 1007 —

Therese Malten.
— 1009 —

schaft Bülows und die Beziehungen zu Robert Schumann für J. zu einem sehr glücklichen. In jene Zeit fallen zahlreiche Konzertausflüge nach Düsseldorf, London u. s. w. und 1852 sein erstes Auftreten in Berlin. Seit 1851 veranstaltete er mit Stör, Walbrül und dem Cellisten Coßmann öffentliche Quartettabende. Im Jahre 1853 ging J., der nun überall als vollendeter Meister seines Instrumentes anerkannt war, als Konzertmeister nach Hannover und blieb bis zum Ausbruch der politischen Katastrophe in dieser Stellung, ein Liebling des kunstsinnigen Königs Georg V. und des hannöverschen Publikums. In dieser Periode entstand seine Hamletouvertüre, die bei Robert Schumann warme Anerkennung fand. Das Verhältnis J.'s zu Schumann war nach und nach so herzlich geworden, daß J. den Tod des großen Tonschöpfers, am 19. Juni 1856, als einen schweren Schicksalsschlag empfinden mußte. Ein Trost erwuchs ihm aus dem innigen, freundschaftlichen Verkehr mit Johannes Brahms. J. war einer der Ersten, der die Bedeutung des genialen Jünglings erkannte, und er ist für die künstlerische Geltendmachung seines Freundes sein ganzes Leben hindurch mit Begeisterung eingetreten. Von weiteren Kompositionen J.'s sind noch die Kleistouvertüre, die treffliche Orchestrierung des Schubertschen Duos in C, das Violinkonzert in ungarischer Weise und die überaus schwierigen Variationen mit Orchester zu nennen. Seine regelmäßigen Quartettabende mit Karl und Theodor Eyertt und August Lindner fanden auch in Hannover das wärmste Interesse. In dem heftig entbrannten litterarischen Kampf zwischen der klassischen Musikpartei und den sich um die Person Liszts scharenden Anhängern der modernen Richtung bekannte J. sich durch seinen 1857 an Liszt gerichteten sogenannten Absagebrief entschieden als Gegner der „Modernen". Von Hannover aus, wo er sich mit der als seine Gattin so berühmt gewordenen Sängerin Amalie Weiß verheiratete, unternahm J. zahlreiche Kunstreisen. Diese führten ihn u. a. nach England, und hier wurde er ein so gefeierter Gast, daß er von nun an alljährlich dorthin zurückkehrte. Seine Aufnahme in der Gesellschaft, wie in den Musikkreisen Londons war die glänzendste, die je ein deutscher Künstler gefunden hat. Das spricht sich in den offiziellen Ehrungen, die ihm zu teil wurden, noch mehr aber in der Popularität aus, die J. noch heute in England genießt. Am 31. Januar 1868 schied J. von Hannover, um sich nun dauernd in Berlin niederzulassen, wohin er als Direktor der neugegründeten Hochschule für Musik von der Regierung berufen wurde. In Berlin gründete J. die berühmte Quartetts-Vereinigung, die seinen Namen trägt, und in der eine Reihe der hervorragendsten Künstler neben ihm thätig waren. Was das Joachim-Quartett zu einem un-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Jules Emile Frédéric Massenet.
— 1017 —

Raphael Maszkowski.
— 1018 —

erreichten Vorbild auf dem Gebiete der Kammermusik gemacht hat und noch macht, ist aber nicht die Bedeutung jedes einzelnen seiner Mitglieder, auch nicht allein die seines Führers; es ist vielmehr die gemeinsame Unterordnung unter eine einheitliche, leitende Idee, in der Auffassung wie in der Ausführung, und die dadurch erreichte Vollendung des Quartettstils. Seit drei Jahrzehnten bilden die Darbietungen J.'s und seiner Genossen den ästhetisch feinsten und tiefgehendsten Genuß, den Gipfelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Wie als Quartettspieler ist J. auch als Solist einer der hervorragendsten Geigenkünstler des Jahrhunderts. Mit genialer Begabung verbindet er eine, durch sorgfältigste Erziehung gewonnene vollendete Beherrschung der technischen Mittel. Seine wesentlichsten Eigentümlichkeiten sind die Größe und der Adel des Tones, die, bei aller Wärme im Ausdruck klassische Einfachheit des Vortrages und äußerste Strenge und Reinheit des Stils zeigen. Sein vornehmes Empfinden läßt ihn selbst an den leidenschaftlichsten Stellen das Charakteristische niemals auf Kosten der Schönheit zur Geltung bringen. Zu seinen am meisten bewunderten Leistungen gehörte von jeher, neben dem Mendelsohn-Konzert und der Ciaconne von Bach, die Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes. Jedoch auch den Werken eines Schumann und eines Brahms ist J. infolge seiner außerordentlichen Fähigkeit, die Eigenart eines jeden zu erfassen und sich darin zu versenken, ein besonders liebevoller Dolmetsch gewesen. Als Interpret Beethovens hat er die letzten Quartette des Meisters sozusagen dem Musikleben erst erobert. J. war als Dirigent in den Konzerten der Hochschule und eine Zeit lang auch des Philharmonischen Orchesters thätig. Von seinen zahlreichen Schülern sind viele zu Ruf gelangt und bekleiden hervorragende Posten in Deutschland und im Auslande. Im April 1899 ist das 60jährige Künstlerjubiläum J.'s unter begeisterter Teilnahme seiner Schüler und aller musikalischen Kreise Berlins gefeiert worden. J. ist Ritter der höchsten Orden, Doktor der Universitäten zu Cambridge, Glasgow und Oxford, kgl. Professor, Direktor der Hochschule für Musik, Kapellmeister und Senatsmitglied der kgl. Akademie der Künste zu Berlin.

940. Jonas, Emile, geb. am 5. März 1827 in Paris, besuchte das Konservatorium, wo er Schüler von Carafa war. Er wandte sich der Operette zu und schrieb für die Bouffes Parisiens eine Reihe erfolgreicher Werke. 1847—66 war er Professor am Conservatoire, 1859—70 Harmonielehrer der Klasse für Militärmusiker. Während der Weltausstellung im Jahre 1867 war J. die Direktion der großen Militärmusikaufführungen übertragen. Als Musikdirektor der portugiesischen Synagoge gab er 1854 einen „Recueil de chants hébraiques" heraus. J. lebt in Paris.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Karl Mayer.
— 1021 —

Arnold Mendelssohn.
— 1023 —

941. Joncières, Victorin de, geb. am 12. April 1839 in Paris, ist einer der ersten und treuesten Verfechter der neudeutschen Richtung in Frankreich. Schon als Schüler des Konservatoriums trat er so lebhaft für Richard Wagner ein, daß er infolge eines Streites mit seinem Lehrer Leborne die Anstalt verlassen mußte. J. besuchte des öfteren Deutschland und wohnte den ersten Aufführungen der „Meistersinger" in München bei. Von seinen zahlreichen Werken sind u. a. die Opern „La reine Berthe" (1878) und „Chevalier Jean" (1885), ferner eine Symphonie romantique und eine Chorsymphonie „La mer" mit Auszeichnung zu nennen.

942. Jones, Sidney, englischer Operettenkomponist, ist durch seine „Geisha" (1896) bekannt geworden, ein graziöses, an Sullivan und das englische Singspiel anlehnendes Werkchen, das auch in Deutschland mit Erfolg fast über alle Bühnen gegangen ist. J. lebt in London.

943. Joseffy, Raphael, Klaviervirtuos, geb. am 3. Juli 1853 in Miczkolcz in Ungarn, war Schüler von C. Tausig. Er erregte durch sein elegantes Spiel in den siebziger Jahren Aufsehen, als er in Wien, dann in Berlin lebte. J. ging später nach Amerika, wo er in Tarrytown im Staate New York noch heut als Lehrer thätig ist.

944. Kahn, Robert, geb. 21. Juli 1865 in Mannheim, war Schüler von Vincenz Lachner und setzte später seine Studien bei Friedr. Kiel in Berlin und bei Rheinberger in München fort. Kurze Zeit war K. in Leipzig als Chordirigent thätig und lebt jetzt als Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Er hat eine Reihe feinsinniger Lieder herausgegeben, Chöre und Werke für Kammermusik, darunter ein Klavierquartett und zwei bemerkenswerte Violinsonaten.

945. Kalbeck, Max, Musikschriftsteller, geb. 4. Januar 1850 in Breslau, studierte Musik in München und wurde 1875 Musikreferent der „Schlesischen", später der „Breslauer Zeitung" in Breslau. Auf Empfehlung Hanslicks trat er 1880 in die Redaktion der Wiener „Allgemeinen Zeitung" ein und ist seitdem an verschiedenen Wiener Blättern u. a. auch als Musikkritiker thätig. Bedeutender als in seinen Schriften über Wagner und in den unter dem Titel „Opernabende" (1881 und 1898) zusammengefaßten Essays ist K. in seinen Textdichtungen und Uebersetzungen fremdsprachlicher Opernbücher, unter denen die Bearbeitung von Mozarts „Don Giovanni" und die Uebertragung von Boitos Falstaff (Verdi) besonders zu rühmen sind. K. ist ein geistvoller Feuilletonist und ein Stilist von großer Feinheit und Anmut, der auch eigene Dichtungen unter dem Titel „Aus alter und neuer Zeit" veröffentlicht hat.

946. Kalisch, Paul, Tenorist, geb. am 6. Nov. 1855 in Berlin. Er empfing seine gesangliche Ausbildung von Professor Leon

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Johann Meschaert.
— 1026 —

Felix Meyer.
— 1029 —

in Mailand und trat zuerst an italienischen Bühnen auf. In Berlin, wo er längere Jahre hindurch der Hofoper als lyrischer Tenor angehörte, vermochte er nicht recht zur Geltung zu kommen. Er entwickelte sich aber später immer mehr, und hierbei ist der Einfluß seiner berühmten Gattin Lilli Lehmann wohl nicht ohne Einfluß geblieben. K. ging nach Köln, wurde Heldentenor, machte dann große Gastspielreisen durch die Hauptstädte Europas und war 6 seasons hindurch in Amerika, hauptsächlich in New York, Chicago und Boston, mit großem Erfolge thätig.

947. Kaymayr, Marie, Konzert- und Oratoriensängerin, geb. am 6. März 1869 in Wien. Ihre Ausbildung im Gesang erhielt sie bei Frau Professor Nicklaß-Kempner am Wiener Konservatorium. K. M. ist im Beginn ihrer Carrière an verschiedenen Bühnen Hollands (Rotterdam, Amsterdam, Haag) und im Sommer 1891 auch an der Krollschen Oper in Berlin als Koloraturfängerin thätig gewesen; erst nach dieser Zeit erkannte sie im Konzertgesang ihren eigentlichen Beruf und ist namentlich in Oesterreich und Süddeutschland eine angesehene Vertreterin der wichtigsten Oratorienpartien.

948. Kauffmann, Fritz, einer der begabtesten Schüler Fr. Kiels, geb. am 17. Juni 1855 in Berlin. Seine kompositorische Begabung, sein Formensinn und seine Gabe der freien Improvisation erregten frühzeitig Aufsehen. Nach ernsthaften Studien unter seinem Meister an der kgl. Akademie wirkte K. als Lehrer und Komponist in Berlin und ging 1889 nach Magdeburg als Dirigent der städtischen Theatersymphoniekonzerte und der großen Gesellschaftskonzerte. Zu seinen Hauptwerken gehören eine Symphonie, eine „dramatische" Ouvertüre und Konzerte für Pianoforte, Violine und Violoncello. Namentlich das Cellokonzert, eines der gehaltvollsten in der nicht reichen Litteratur dieses Instrumentes, ist eine bedeutsame Erscheinung. K. veröffentlichte ferner Sonaten, Kammermusik, Lieder und Gesangsquartette, Werke, die alle einen feinen Geschmack, einen reinen Formensinn und großes Können bekunden. K., dem der Titel kgl. Musikdirektor verliehen ist, übt durch seine vornehme künstlerische Persönlichkeit auch bei Leitung der Konzerte einen nicht zu unterschätzenden Einfluß aus.

949. Kaufmann, Robert, Konzertsänger, geb. in Basel, genoß seine Ausbildung bei Giov. Rossi in Genua, bei Duprez in Paris und in Frankfurt a. M. bei Jul. Stockhausen. Seine ausgeglichen schöne Tenorstimme und sein stilgerechter Vortrag haben ihn im Oratorienfache zu einem gesuchten Solisten gemacht. Namentlich sein Evangelist in der Matthäuspassion fand verdiente Anerkennung. Nicht nur in der Schweiz und Deutschland, auch in Holland und England hat K. sich einen Ruf begründet, wobei ihm zu statten kam,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Waldemar Meyer.
— 1030 —

Franz von Milde.
— 1035 —

daß er seine Partien auch in italienischer, französischer und englischer Sprache studiert hat. K. lebt in Basel.

950. Kellermann, Berthold, Pianist, Dirigent und Musikpädagoge, geb. 5. März 1853 in Nürnberg, erhielt die erste künstlerische Anregung und den ersten Unterricht von seinen Eltern und besuchte dann in seiner Vaterstadt die Ramann'sche Musikschule. 17 Jahre alt kam er zur Tonkünstler-Versammlung nach Weimar, und hier erst, unter dem Eindrucke der mächtigen Persönlichkeit Franz Liszts, faßte er den Entschluß, Musiker zu werden. Nach eifrig betriebenen Vorstudien genoß er regelmäßig in den Sommermonaten der Jahre 1873—1878 den Unterricht und den vertrauten Umgang des von ihm über alles verehrten Meisters, der ihm ein besonderes Interesse bekundet hat. Daneben bezog K. zum Zwecke weiterer wissenschaftlicher Ausbildung 1874 die Berliner Universität und war 1875—1876 an Kullaks „Neuer Akademie der Tonkunst", 1876 bis 1878 am Stern'schen Konservatorium als Lehrer thätig. 1878 kam K. auf Empfehlung Liszts zu Richard Wagner nach Bayreuth. Außer seiner Wirksamkeit als Lehrer der Kinder Wagners war er als musikalischer Sekretär dem Meister bei der Fertigstellung der Parsifal-Partitur eine wertvolle Hilfskraft. Bis 1881 leitete Kellermann in Bayreuth auch die Orchesterkonzerte des dortigen Musikvereins und war dann ein Jahr lang in Nürnberg stellvertretender Dirigent des Männergesangvereins und Dirigent des Erlanger Studenten-Gesangvereins. 1882 wurde er als Lehrer des Klavierspiels an die kgl. Musikschule in München berufen, wo ihm seit 1896 auch die Vorlesungen über Musikgeschichte übertragen sind. 1893—1894 war Kellermann auch Dirigent des Akademischen Gesangvereins in München. Die Bedeutung K.'s liegt in der wirksamen Propaganda, die er für die Kunst Franz Liszts unternommen hat. Kellermann hat darin seine Lebensaufgabe erblickt und ist für seine Ideale mit einer Beharrlichkeit und Selbstlosigkeit eingetreten, die ihn als eine dem Meister in jeder Beziehung wahlverwandte Natur erscheinen lassen und auch seinen musikalischen Gegnern die vollste Sympathie abnötigen. Schon 1876 studierte Kellermann in Berlin als Erster das Oratorium „Christus" ein, und manche andere Kompositionen Liszts haben durch ihn den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden. Nach schweren Kämpfen, großen pekuniären Opfern und vielfachen Anfeindungen ist es dem als Pianist wie als Orchesterdirigent unermüdlich thätigen Künstler gelungen, in München der Liszt'schen Kunst eine gesicherte Pflegestätte zu bereiten. Kellermann ist kgl. Professor, Hofpianist des Herzogs Alexander von Württemberg, Vorstand des Wagner-Vereins und Meister vom Stuhl der Loge zur Kette in München.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Rudolf von Milde.
— 1036 —

Carl Millöcker.
— 1037 —

951. Kempter, Lothar, Kapellmeister, geb. am 5. Februar 1844 in Lauingen in Bayern, war Zögling der kgl. Musikschule in München und studierte unter Rheinberger, Büllner und Hans von Bülow. K. war zuerst als Chor- und Solorepetitor an der Münchener Hofbühne angestellt, ging dann als Kapellmeister nach Magdeburg, Straßburg i. E. und Zürich. In Zürich wirkt er seit 1875 als tüchtiger Opernbirigent, seit 1879 als Leiter der populären Tonhallekonzerte und seit 1886 als Lehrer der Theorie an der Musikschule. Ein gründlich und vielseitig gebildeter Musiker ist K. trotz seiner reichen Wirksamkeit auch schöpferisch thätig gewesen. Namentlich einige Chorwerke („Mahomeds Gesang" u. a.) und eine Oper, sind vorteilhaft bekannt geworden.

952. Keß, Willem, begabter holländischer Dirigent, geb. am 16. Februar 1856 in Dortrecht, ist Schüler von Rothwurft, Tyssens und Böhm. Mit einem königlichen Stipendium ging er nach Leipzig zu David, von dort an das Brüsseler Konservatorium zu Wieniawski, und endlich zu Joachim nach Berlin. 1876 wurde er Dirigent des Parkorchesters und der Gesellschaft „Felix Meritis" in Amsterdam. Nachdem er dann abwechselnd in Amsterdam und Dortrecht thätig war, ist er jetzt ständiger Leiter der Konzerte im „Konzertgebäude" zu Amsterdam.

953. Kienzl, Wilhelm, Dr., geb. am 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Oberösterreich, ist in der Komposition Schüler von W. Mayer (A. Rémy) in Graz, J. Krejči in Prag und Rheinberger in München. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von Buwa und Uhl in Graz, später studierte er bei Mortier de Fontaine. K., der die Universitäten von Graz, Prag und Leipzig besuchte und in letzter Stadt den philosophischen Doktor gemacht hat, begann seine künstlerische Laufbahn 1880 in München, wo er musikwissenschaftliche Vorträge hielt, als Dirigent eines Chorvereines. 1881—82 unternahm er Konzertreisen in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Rumänien, und widmete sich dann dem Kapellmeisterberuf. 1883 in Amsterdam, 1884 in Krefeld, kam K. 1891 an das Stadttheater von Hamburg und 1892—93 finden wir ihn am Hoftheater in München. In einer Unterbrechung, während der Jahre 1886—90, war er in Graz als artistischer Direktor des Steiermärkischen Musikvereins, Direktor der Landesmusikschule und Leiter der Symphoniekonzerte thätig. K. lebt jetzt in Graz, ausschließlich mit der Komposition seiner Werke beschäftigt. Von seinen Opern, zu denen K. sich die Texte selbst schreibt, hatte der 1895 zuerst in Berlin aufgeführte „Evangelimann" den meisten Erfolg. Er eroberte sich 146 Bühnen des In- und Auslandes und wurde in fünf Sprachen übersetzt. Voran gingen „Urvasi" (1886), „Heilmar, der Narr" (1892); es folgte „Don Quixote" (1898). Außerdem ver-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Fanny Moran-Olden.
— 1040 —

Moritz Moszkowski.
— 1042 —

öffentlichte K. zahlreiche Lieder und Klavierstücke, 2 Kammermusikwerke, Chöre, Violinstücke, Orchesterwerke und Bearbeitungen fremder Kompositionen. Auch litterarisch war er thätig. Eine musik-philologische Studie „Die musikalische Deklamation" ist bei Mathes in Leipzig erschienen. Interessantes enthalten die unter dem Titel „Miscellen" gesammelten Feuilletons. Ferner hat K. die 6. (bezw. 7.) Auflage der Brendelschen Musikgeschichte bearbeitet.

954. Kleeberg, Clotilde, französische Pianistin, geb. am 27. Juni 1866 in Paris, ist Schülerin des Conservatoires. Ihr technisch klares, fein schattiertes und von poetischer Empfindung getragenes Spiel, hat ihr unter den modernen Pianistinnen eine ausgezeichnete Stellung verschafft. C. K. ist auch in England und namentlich in Deutschland ein gern gesehener Gast und hat sich im Auslande wie in ihrer Heimat die Sympathie des Publikums in hohem Grade erworben. Sie lebt in Paris und ist dort zum officier d'Académie ernannt.

955. Kleffel, Arno, Komponist und Kapellmeister, geb. am 4. September 1840 zu Pößneck in Thüringen, studierte in Leipzig auf dem Konservatorium und privatim bei Moritz Hauptmann. 1863—67 war er Dirigent der „Musikalischen Gesellschaft" in Riga, seit 1869 Theaterkapellmeister in Görlitz, Stettin, Berlin (1873 bis 1880 am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater), Augsburg, Magdeburg und Cöln. Nach einer mehrjährigen Unterbrechung, während derer er in Berlin als Theorie- und Klavierlehrer am Sternschen Konservatorium und als Musikkritiker thätig war, kehrte K. an das Stadttheater in Cöln zurück und wirkt hier als erster Kapellmeister. K., dem der Titel kgl. Professor verliehen wurde, ist als Komponist sehr begabt. Weite Verbreitung fanden seine etwas im Schumann-Jensenstil gehaltenen Lieder und die Musik zu dem Weihnachtsmärchen „Die Wichtelmännchen". Die Oper „Des Meermanns Harfe" wurde 1865 in Riga günstig aufgenommen, in Berlin das Chorwerk „Schwestertreue", in dem sich ein zartes, romantisches Empfinden und ein musikalisch feiner Formensinn ausspricht. K. hat ferner Musik zu Goethes „Faust", Ouvertüren, Chöre, ein Streichquartett u. a. geschrieben.

956. Kleinmichel, Richard, geb. am 31. Dezember 1846 in Posen, erhielt den ersten Klavierunterricht von seinem Vater, einem Militärkapellmeister. 1863—66 setzte er sein musikalisches Studium in Leipzig fort und lebte dann als Musiklehrer in Hamburg und von 1876 ab in Leipzig. 1882 wurde er dort Musikdirektor am Stadttheater und verheiratete sich mit der Sängerin Clara Monhaupt. Mehr wie als Pianist und Dirigent ist K. durch seine Kompositionen bekannt geworden. Gelobt werden seine Klavier-Etüden; auch mehrere Kammermusikwerke, Symphonien

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Henriette Mottl-Standthartner.
— 1043 —

Felix Mottl.
— 1044 —

und Opern fanden Beifall, ohne sich jedoch behaupten zu können. Dagegen hat K. vorzügliche Transkriptionen und Klavierauszüge veröffentlicht. Die musikalische Wiederherstellung der verschollen gewesenen Oper Lortzings „Regina" (aufgeführt in Berlin 1899), hat K. zum Verfasser. Von Leipzig aus ging K. nach Magdeburg und lebt jetzt in Berlin.

957. **Klengel**, Julius, Cellist, geb. am 24. September 1859 in Leipzig, erhielt seine Ausbildung bei Emil Hegar; als Komponist war er Schüler von S. Jadassohn in Leipzig. Bereits 25 Jahre gehört K. als hervorragendes Mitglied dem Gewandhausorchester an; 1881 wurde er Lehrer am Konservatorium und erhielt den Titel kgl. Professor. Seit 1876 ist K. als Solist in allen größeren Städten Deutschlands, Hollands, Englands und Rußlands aufgetreten und hat seinen Namen einen der ersten Cellospieler angereiht. Er schrieb ein Cellokonzert, ein Streichquartett (G-dur), eine Suite für zwei Violoncelli und anderes, was vorteilhaft bekannt geworden ist.

958. **Klinckerfuß**, Johanna, königl. württembergische Hofpianistin, geb. am 22. März 1866 in Hamburg, zuerst Schülerin von Moritz Beer, kam später auf das Konservatorium in Stuttgart und vollendete ihre Studien bei Liszt in Weimar. Als hochgeschätzte Pianistin wirkte sie in Norddeutschland und seit 1874 in Stuttgart. J. K. ist Inhaberin der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens.

959. **Klindworth**, Karl, Prof., ausgezeichneter Klaviervirtuose, Pädagoge und Dirigent, geb. am 25. September 1830 in Hannover, war einer der bevorzugten Schüler Liszts in Weimar und ging 1854 nach London, wo er als Pianist und Lehrer zwanzig Jahre hindurch thätig war. Von 1868—84 wirkte er als Professor am Konservatorium zu Moskau, kam dann nach Berlin und dirigierte hier abwechselnd mit Joachim und Wüllner die Philharmonischen Konzerte. Nachdem Bülow die Leitung der Konzerte übernommen hatte, wirkte K. nur noch gelegentlich und bei den Konzerten des Wagnervereins als Dirigent. Dagegen gründete er eine Klavierschule, die noch heute, seit 1893 mit dem Scharwenka-Konservatorium vereinigt, in Blüte steht. K., der selbst ein hervorragender Virtuose war und als solcher England, Rußland, Deutschland und Amerika bereist hat, genießt als Klavierpädagoge einen großen Ruf. An eigenen Kompositionen hat er nur weniges veröffentlicht; lebhafte Anerkennung ist seiner Ausgabe der Chopinschen Werke und der Klaviersonaten Beethovens zu zollen. Die Orchesterbegleitung der Chopinschen Konzerte hat durch ihn eine stilvolle und wirksame Bearbeitung erfahren. Eine wertvolle Arbeit sind auch seine Klavierauszüge der Wagnerschen Nibelungen-Tetralogie.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Wilhelm Mühldorfer.
— 1046 —

Richard Mühlfeld.
— 1047 —

960. Klughardt, August, geb. am 30. November 1847 zu Cöthen, studierte in Dresden bei Adolf Blaßmann (Klavier) und Adolf Reichel (Komposition) und wendete sich der Kapellmeisterlaufbahn zu. Nach kürzerer Thätigkeit in Posen, Lübeck und Weimar, wirkte er 9 Jahre in Neustrelitz und ist seit 1882 herzoglicher Hofkapellmeister in Dessau. Als solcher hat er die Dessauer Opern- und Orchestermusik auf eine achtungswerte Höhe gehoben und sich besonders auch um die Anhaltischen Musikfeste verdient gemacht. Als Komponist ragt K. am meisten auf dem Gebiete der Kammermusik hervor. Seine Quartette und Quintette, die in das Programm des Joachimquartetts Aufnahme gefunden haben, sind erfreuliche Gaben eines formgewandten, feinsinnigen und erfindungsreichen Musikers, desgleichen die „Schilflieder" für Klavier, Oboe und Bratsche. K. hat ferner drei Symphonien geschrieben und die Opern „Dornröschen", „Mirjam", „Iwein" und „Gudrun", die mit Erfolg zur Aufführung gebracht wurden. Der Einfluß des Wagnerschen Musikdramas ist darin unverkennbar. Die jüngste Schöpfung K.'s ist das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems", mit dem er sich in die erste Reihe der für Chor schaffenden modernen Musiker gestellt hat.

961. Kniese, Julius, Dirigent und Gesanglehrer, geb. 1848 in Roda bei Altenburg, studierte beim Hofkapellmeister Dr. Stade und später in Leipzig bei Brendel und Carl Riedel. 1870–76 Dirigent der Singakademie in Glogau, 1876–84 des Rühlschen Gesangvereins und des Wagnervereins in Frankfurt a. M., wirkte K. die folgenden drei Jahre in Aachen, wo er in den städtischen Konzerten namentlich Liszt'sche Werke mit Erfolg zur Aufführung brachte. Nach zweijährigem Aufenthalte in Breslau nahm K. die Stellung als Musikdirektor der Bayreuther Festspiele an. Hier machte er sich um die Einstudierung der Chöre verdient und erreichte beispielsweise in den Meistersingern und im Lohengrin musterhafte Leistungen. Außerdem wirkt er als Gesanglehrer und Leiter der von ihm ins Leben gerufenen Stilbildungsschule.

962. Koch, Emma, Pianistin, geboren in Mainz, genoß in München, Weimar, Berlin den Unterricht bedeutender Meister, wie Liszt, Bülow, Scharwenka, Moszkowski und Carl Bärmann und eignete sich ein virtuoses technisches Können an. Sie ist in zahlreichen Konzerten in Deutschland, Holland und Rußland aufgetreten und hat auch an hervorragenden Stellen als Solistin mit Ehren bestanden. Ihrem Spiel eignet Natürlichkeit und eine gesunde, musikalische Auffassung. Seit 1898 ist E. K. Lehrerin der Ausbildungsklasse am Sternschen Konservatorium.

963. Koch, Friedrich, E., Komponist, geb. 1862 in Berlin, 1879–83 Eleve der kgl. Hochschule, bildete sich unter Haus-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Elisabeth Mülberger-Leisinger.
— 1048 —

Edgar Munzinger.
— 1055 —

mann zum Violoncellisten aus und war längere Zeit Mitglied der kgl. Kapelle. Ein Schüler Kiels in der Komposition, trat er zuerst mit einer trefflich gearbeiteten Symphonie an die Oeffentlichkeit, der eine „Symphonische Fuge", eine zweite Symphonie, die Chorwerke „Der gefesselte Strom" und „Sonnenlied", ein Violinkonzert, Solo- und Chorlieder, ein Streichtrio, ein Klaviertrio und andere Kammermusikwerke folgten. **K.** hat bisher zwei Opern komponiert „Die Halliger" und „Lea", von denen die erstere in Köln (1896) mit Beifall zur Aufführung gelangte. **K.** lebt als Komponist und Gesanglehrer in Berlin und leitet in Luckenwalde einen gemischten Chor.

964. Kogel, Gustav F., kgl. Musikdirektor, geb. 16. Jan. 1849 in Leipzig, war 1863 bis 1867 Schüler des dortigen Konservatoriums. Er wirkte an verschiedenen deutschen und auswärtigen Bühnen als Kapellmeister, zuletzt (1883—87) an der Oper in Leipzig. Dann war er (1889—91) Kapellmeister des philharmonischen Orchesters in Berlin und ist seit Oktober 1891 der geschätzte Dirigent der Museumskonzerte in Frankfurt a. M. **K.** hat sich auch als Herausgeber von Opernpartituren und Klavierauszügen verdient gemacht.

965. Kontski, Antoine de, einst gefeierter Pianist, geb. am 25. September 1816 zu Krakau, war Schüler von Beethoven in Wien und John Field in Moskau. Er trat in ganz Europa, Amerika, in Japan, Manila, Java, Indien und Australien auf. Er lebte meist in Paris, 1854—1867 in Petersburg, später in London und dann in Buffalo. Obgleich hochbetagt, befindet er sich zur Zeit auf einer großen Konzertreise in Sibirien. Von seinen zahlreichen Salonkompositionen (über 400, die erste 1825) hat sich sein oft gespieltes „le reveil du lion" (1848) erhalten. **K.** ist kgl. preußischer Hofpianist und Doktor der Musik.

966. Koschat, Thomas, geb. am 8. August 1845 in Viktring bei Klagenfurt, studierte anfangs in Wien Naturwissenschaften, sattelte aber um und trat als Sänger in den Chor der Hofoper. Auch in der Dom- und Hofkapelle hat er längere Zeit als Sänger mitgewirkt. Schnelle Verbreitung fanden seine Gesangsquartette, die er seit 1871 in schnellen Folgen herausgab. **K.** schlägt darin mit Glück die dichterische und musikalische Mundart der Kärntner Volkslieder an, mit ihrer Sentimentalität und ihrem urwüchsigen Humor. Auch in der Faktur hielt sich **K.** an seine volkstümlichen Vorlagen, indem er die führende Melodie nicht in die Ober-, sondern in die Mittelstimme verlegte, eine Eigentümlichkeit, die die meisten Originalgesänge jener Gegenden aufweisen. **K.** hatte mit diesen schlichten Liedern, denen er keinerlei künstlerische Fassung gab, einen ungeheuren Erfolg. Das veranlaßte ihn, ihrer mehrere auch zu einem Singspiel „Am Wörther See" zusammenzufassen. Das be-

Digitized by Google

Franz Naval.
— 1058 —

J. L. Nicodé.
— 1063 —

kannteste seiner Lieder ist das vielgesungene „Verlassen, verlassen bin i“. K., der zugleich der Dichter der seinen Weisen untergelegten Texte ist, lebt in Wien.

967. Kosleck, Jul., Professor, der Altmeister der Trompeterkunst, geb. am 1. Dezember 1825 in Naugard in Pommern. Im Militärknabeninstitut auf Schloß Annaberg, wo er erzogen wurde, erhielt er auch einen gründlichen musikalischen Unterricht. Mit 17 Jahren trat K. als Hoboist in das Musikkorps des II. Garderegiments z. F. in Berlin. 1853 wurde er als Kammermusikus und erster Trompeter der königlichen Hofkapelle in Berlin angestellt. K. ist nicht nur praktisch ein hervorragender Vertreter seines Instrumentes, sondern hat sich auch theoretisch damit beschäftigt. Auf Grund historischer Forschungen gelang es K., die verloren gegangene Kunst des Klarinblasens auf alten Trompeten aus Bachs und Händels Zeit wieder zu Ehren zu bringen, und zu den Aufführungen der Werke dieser Meister wurde er bis nach London für die Vertretung der Soli berufen. Die Einführung der mittelalterlichen Trompeten in die Militärmusikkorps ist gleichfalls der Anregung und den Bestrebungen K.'s zuzuschreiben. K., der den Titel kgl. Professor besitzt, trat 1872 als Lehrer in die Hochschule für Musik; er ist der Begründer des „Kaiser-Kornettquartetts“ und rief im Jahre 1888 den deutschen Bläserbund ins Leben.

968. Kraus, Ernst, hervorragender Heldentenor, geb. 8. Juni 1863 in Erlangen (Bayern), studierte in München und bei Cesare Galliera in Mailand. Er war zuerst in Mannheim engagiert und erregte hier durch seine phänomenale Stimme das größte Aufsehen. In kürzester Zeit wurde er einer der bekanntesten und gesuchtesten Tenöre, gastierte mit großem Erfolge in Amerika und ist zur Zeit der Heldentenor der kgl. Oper zu Berlin. K. wirkt durch wahrhaft glänzende Mittel, in der äußeren Erscheinung sowohl wie im Gesange, der mehr durch siegbafte Kraft und Jugendlichkeit als durch künstlerische Vollendung imponiert. Seine beste Rolle, die ihm eigentlich seinen Ruf verschafft hat, ist der Siegfried, den er auch 1899 in Bayreuth gesungen hat.

969. Kraus, Felix, Dr., Bassist, geb. am 3. Oktober 1870 in Wien, hat nur einen zweimonatlichen Gesangsunterricht bei Professor Stockhausen genossen und bildete sich dann auf eigene Hand weiter. Zuerst in Wien, dann in Leipzig und Berlin und in vielen anderen Städten hat K. durch die Eigenart seiner Liedervorträge Eindruck gemacht und ist zu bedeutenden Konzert- und Oratorienaufführungen zugezogen worden. Er ist einer der interessantesten unter den jüngeren Sängern, ein nachdenklicher, feingestaltender Künstler. Sein Ausdrucksvermögen ist namentlich nach der ernsten, schwermütigen Seite ein bedeutendes; daher gehören die „Vier ernsten Gesänge“

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“

Digitized by Google

Albert Niemann.
— 1065 —

Aloys Obrist.
— 1070 —

von Brahms (op. 121), die er erschütternd vorträgt, zu seinen besten und eigenartigsten Leistungen. Dr. K., der in Leipzig lebt, hat 1899 in Bayreuth als Hagen in der Götterdämmerung und als Gurnemanz im Parsifal die Bühne betreten.

970. Krauß, Gabriele-Marie, berühmte französische Opernsängerin, geb. am 24. März 1842 in Wien, war Schülerin der Marchesi. Sie trat zuerst in ihrer Vaterstadt auf, brachte dann einige Jahre in Italien zu und kam 1868 an das Théâtre Italien in Paris Seit 1872 gehörte sie mit Auszeichnung der Großen Oper an, vertrat hier das hochdramatische Fach und kreierte eine Reihe bedeutender Partien. 1887 verließ sie die Bühne und widmete sich der Lehrthätigkeit. G. K. ist officier d'Académie und lebt in Paris.

971. Krebs-Breuning, Mary, Pianistin, Tochter des Dresdener Hofkapellmeisters Karl Krebs († 1880) und der Opernsängerin Aloysia Michalesi, geb. am 5. Dezember 1851 in Dresden. Sie war Schülerin ihres Vaters und trat schon mit 12 Jahren öffentlich auf. Sie hat später mit Auszeichnung in den Gewandhauskonzerten gespielt; ihre Reisen durch Deutschland, Frankreich, England und Amerika machten ihren Namen weithin bekannt. Zur kgl. sächs. Kammervirtuosin ernannt, lebt sie seit ihrer Verheiratung in Dresden.

972. Kreisler, Fritz, Violinvirtuose, geb. am 2. Februar 1875 in Wien, studierte in Paris bei Massart (Violine) und bei Délibes (Theorie und Komposition). Er trat zuerst in Paris im Konzert Pasdeloup auf und zwar mit solchem Erfolge, daß er bald größere Konzertreisen unternehmen konnte, die er bis Griechenland und den Vereinigten Staaten ausdehnte. K. ist ein ganz außergewöhnlich technisches Talent (übrigens auf dem Klavier kaum weniger als auf der Violine). So erregte er bei seinem Auftreten in Berlin 1899 durch die Sicherheit seiner Doppelgriffe, seines Flageoletts u. s. w., sowie durch das echt virtuosenhafte Temperament nicht geringes Aufsehen. Es zeigte sich aber auch, daß K. vielseitig gebildet und ein lebhaft empfindender Musiker ist. K. lebt in Wien.

973. Kremser, Eduard, Dirigent und Komponist, geb. am 10. April 1838 in Wien. Prokſch im Klavierspiel und Mätzel in der Theorie waren seine Lehrer. Seit 1869 wirkt K. als Chormeister des Wiener Männergesangvereins, der unter ihm sich zu künstlerischer Bedeutung entwickelt hat. K. hat Lieder, Chöre, Klaviermusik und einige Operetten geschrieben, die in Wien mit Erfolg aufgeführt sind. In weiteren Kreisen bekannt sind seine Bearbeitungen altniederländischer Volkslieder für gemischten und Männerchor.

974. Kretschmer, Edmund, Professor, geb. am 31. August 1830 zu Ostritz in der Oberlausitz, wurde von Julius Otto und J. Schneider in Dresden ausgebildet. 1854

Digitized by Google

Siegfried Ochs.
— 1071 —

Rosa Olitzka.
— 1072 —

erhielt er die Organistenstelle an der Hofkirche und wurde 1863 Hoforganist. In der Zeit von 1850—70 leitete er verschiedene Chorvereine in Dresden, darunter den von ihm begründeten, aber wieder eingegangenen Cäcilienverein. 1870—93 war er Dirigent des Lehrergesangvereins. Seine größeren Kompositionen sind einesteils Chorwerke mit Orchester, wie die 1865 preisgekrönte „Geisterschlacht", „Pilgerfahrt", oder „Schön Rothtraut" (1891), anderseits Opern, unter denen die „Folkunger" (Dresden 1874, Berlin 1876) den größten Erfolg hatten und K.'s Namen in weiteren Kreisen bekannt machten.

975. **Kretzschmar**, Hermann, Dr., Dirigent und Musikhistoriker, geb. am 19. Januar 1848 zu Olbernhau in Sachsen. Seine Ausbildung in Humanioribus und Musik erhielt er von seinem Vater auf der Kreuzschule zu Dresden, später in Leipzig auf der Universität und dem Konservatorium. Als Orgelvirtuos, Dirigent und Lehrer am Konservatorium war K. 1871—76 in Leipzig thätig, ging dann auf ein Jahr als Theaterkapellmeister nach Metz und war darauf 1877—87 städtischer und akademischer Musikdirektor in Rostock. Hier begann er durch seine Vorlesungen und Schriften sich einen Namen als Musikhistoriker zu machen. 1887 berief ihn die Universität Leipzig zu ihrem akademischen Musikdirektor und Professor der Musikgeschichte; zugleich übernahm K. die Leitung des „Paulus", des Riedelschen Gesangvereins und gründete die Akademischen Orchesterkonzerte mit historischem Programm. Seit 1897 beschränkt sich K. auf Vorlesungen an der Universität und am Konservatorium. Als ausgezeichneter Musiker wie als intimer Kenner der älteren und neueren Musikgeschichte ist K. weit über seinen Wirkungskreis hinaus zu berechtigtem Ansehen gelangt. Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten sind, außer wertvollen Aufsätzen im „Musikalischen Wochenblatt", den „Grenzboten" und andern Zeits- und Fachschriften, seine Monographie über den Chorgesang, über Peter Cornelius und nicht zuletzt sein „Führer durch den Konzertsaal" zu nennen, ein ungemein inhaltreicher und zuverlässiger Ueberblick (mit Analysen und Notenbeispielen) über die gesamte musikalische Litteratur (1899 in zweiter, bezw. dritter Auflage erschienen). K. arbeitet an einer umfangreichen Geschichte der Oper.

976. **Krug-Waldsee**, Josef, Kapellmeister, geb. am 8. November 1858 in Waldsee (Württemberg), ist Schüler des Stuttgarter Konservatoriums. Er studierte unter den Professoren Faißt, Keller, Beron und Schwab Komposition, Klavier, Violine und Gesang. Künstlerisch so allseitig vorbereitet, wirkte K. 1882—89 in Stuttgart als Dirigent des Neuen Singvereins. Zwei Jahre war er dann am Hamburger Stadttheater als Chor- und Musikdirektor thätig, darauf als Kapellmeister an den Bühnen von Brünn, Nürnberg und Augsburg,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Adrienne Osborne.
— 1075 —

Karl Panzner.
— 1079 —

1899 verließ K. das Theater, um die musikalische Direktion des Kaim-Orchesters in München zu übernehmen. In dieser angesehenen Stellung leitet K. auch die Konzerte des Orchesters in Kissingen.

977. **Kutscherra de Nys**, Elise, treffliche dramatische Sängerin (Sopranistin), geb. am 10. Juni 1869 in Berlin, studierte Gesang bei Frau Artôt, bei Signora de Ruda und Julius Hey. Sie wirkte an den Hoftheatern zu Berlin, Altenburg, Coburg-Gotha, Dresden, München, Weimar, Cassel und am Stadttheater in Leipzig. Nach vierjähriger Gastspielthätigkeit in Amerika, Paris und Brüssel ist die Künstlerin nach Deutschland zurückgekehrt und hat ihren Wohnsitz wieder in ihrer Vaterstadt Berlin genommen. Frau K. ist belgische Kammersängerin.

978. **Kwast**, James, Pianist und Klavierlehrer, geb. 23. November 1852 zu Rijkerk in Holland. K. ist Schüler von Reinecke (Leipzig), Th. Kullak, Wilerst (Berlin) Brassin und Gevaert (Brüssel); er war als Nachfolger Gernsheims 1874—83 Lehrer am Cölner Konservatorium und ist seitdem am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. angestellt. K., der eine ungemein saubere und sichere Technik besitzt, gehört zu den Pianisten, die mehr durch solides, musikalisches Können als durch glänzende Virtuosität wirken. Er ist daher auch ein hervorragender Kammermusikspieler. Als Komponist ist K. außer mit kleinen Klavierstücken mit einem Trio, einer in Holland preisgekrönten Ouvertüre und dem öfter gespielten F-dur-Konzert hervorgetreten.

979. ***Lamond**, Frédéric, Pianist zu Hamburg.

980. **Lamoureux**, Charles, einer der bedeutendsten Dirigenten Frankreichs, geb. am 28. September 1838 in Bordeaux. Schüler Girards (Violine) und Lebornes und Chauvets (Komposition) auf dem Pariser Konservatorium, bildete sich zum Violinvirtuosen aus und war eine Zeit lang auch Orchestermitglied am Gymnase und an der Großen Oper. Mit Colonne Adam und Rignault bildete er ein Quartett, das regelmäßige Kammermusikfoireen gab. 1873 gründete er die „Société de musique sacrée", an deren Spitze er als ausgezeichneter Dirigent zuerst zu Ansehen gelangte. 1876 kam er an die Große Oper und wurde dort 1878 erster Kapellmeister. 1872—78 leitete L. auch die Konzerte des Konservatoriums. 1881 wurde er Begründer einer neuen, bedeutsamen Institution; er rief die „Nouveaux Concerts" ins Leben, die bald zu den hervorragendsten künstlerischen Ereignissen in Paris gehörten. Als Leiter dieser Unternehmung und der Konzerte des Cirque d'été ist L., ein begeisterter Anhänger Wagners, fortgesetzt für die neudeutsche Musik eingetreten und ist als einer der talentvollsten Vorkämpfer der neuen Richtung für das Musikleben Frankreichs von weittragender Bedeutung geworden. Er

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Max Pauer.
— 1082 —

Carl Perron.
— 1086 —

war der **Dirigent der ersten Lohengrin**-aufführung in Frankreich (1887).

981. Lamping, Wilhelm, Dirigent, geboren am 21. Mai 1861 in Lingen a/E., machte seine Studien an der Neuen (Th. Kullakschen) Akademie der Tonkunst zu Berlin. Er wirkt in Bielefeld als Musikdirektor und Leiter des Musikvereins und des Männergesangvereins „Arion".

982. Landi, Camilla, Vallée, Schweiz.

983. Lang, Karl, Tenorist, geb. am 24. Juni 1860 in Waiblingen, empfing seine gesangliche und dramatische Ausbildung bei Dr. Gunz in Frankfurt a/M. Er wirkte in Karlsruhe und in Breslau und ist gegenwärtig Kammersänger am Hoftheater zu Schwerin. Eine schöne und ausgeglichene Stimme und darstellerische Befähigung zeichnen ihn aus. L. kreierte 1898 in Schwerin den Bran in Schillings „Ingwelde".

984. Lange, Daniel de, Dirigent, geboren am 11. Juli 1841 in Rotterdam, ist der Bruder des Orgelvirtuosen S. de L. Er hat eine sehr vielseitige musikalische Ausbildung genossen. Bei Verhulst und Damcke beschäftigte er sich mit der Kompositionslehre; Ganz und Servais waren seine Lehrer für das Violoncell. 1860—63 war er Lehrer an der Musikschule in Lemberg, ging dann nach Paris, um Klavierunterricht bei Fran Dubois zu nehmen und bildete sich auch zum Orgelspieler aus. de L. wurde Organist der Gemeinde zu „Montrouge", der „Freien Gemeinde" und Dirigent der deutschen „Liedertafel." 1870 ließ er sich als Lehrer an der Musikschule in Amsterdam nieder, zugleich als Sekretär der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst". Er vertrat längere Zeit den Dirigenten des „Amstels Mannenkoor" Coenen, übernahm dann mehrere Gesangvereine zu Leyden und Amsterdam und ging mit ihnen auf Kunstreisen, u. a. auch nach London (1888) und nach Deutschland (1892). Er brachte dabei mit großem Erfolge altniederländische a capella-Musik zur Aufführung. de Lange ist Musikreferent der „Niews van den Tag". In Holland war er der erste, der die Prinzipien der Phrasierung, wie sie H. Riemann aufstellt, auf den Orchestervortrag anzuwenden suchte. Er komponierte zwei Symphonien, mehrere Kantaten, eine Oper, eine a capella-Messe, ein Requiem, einen Psalm, ein Cellokonzert, Lieder u. a. m.

985. Lange, Samuel de, Organist und Komponist, geb. am 22. Februar 1840 in Rotterdam, war Schüler seines Vaters. Zu seiner weiteren Ausbildung lebte er abwechselnd in Wien, Brüssel und Lemberg und studierte unter Verhulst, Damcke, Mikuli und Winterberger. Seine eigene Lehrthätigkeit begann de L. an den Musikschulen zu Rotterdam und Basel. Nach vorübergehendem Aufenthalte in Paris folgte er einem Rufe als Lehrer an das Konservatorium in Köln, wo er auch die Leitung

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Bertha Pester-Prosky.
— 1087 —

Margarete Petersen.
— 1088 —

des Männergesangvereins und des Gürzenich-Chors übernahm. Im Jahre 1885 wurde er Dirigent des Oratorienvereins im Haag. de L. trat in Galizien, der Schweiz, Paris, Wien 2c. vielfach als Solist auf und hat als Orgelvirtuose einen bedeutenden Ruf. Von seinen Kompositionen sind außer Orgelsonaten, Klavierkonzerte, eine Violinsonate 2c., eine Symphonie und ein Oratorium „Moses" mit Erfolg aufgeführt worden. de L. lebt in Stuttgart als Dirigent des Vereins für klassische Kirchenmusik, des Lehrergesangvereins, des Orchestervereins und Professor am k. Konservatorium.

986. Lassalle, Jean Louis, Bartonist, geb. 1847 in London, trat 1867 in das Conservatoire. Nach kurzer Thätigkeit in der Provinz debütierte er mit Erfolg 1871 in Brüssel und ein Jahr darauf an der Pariser Oper. L. gehörte dann einige Jahre dem Théâtre Italien und dem Gaité-Théâtre an und wurde 1876 der Nachfolger Faures an der Großen Oper. L. hat sich auf Gastspielreisen auch im Auslande (z. B. in Berlin 1898) als ausgezeichneter Sänger und Schauspieler bekannt gemacht.

987. Lassen, Edvard, geb. am 13. April 1830 in Kopenhagen, war von seinem 12. Jahre ab Schüler des Brüsseler Konservatoriums, auf dem er mehrere Preise, darunter 1847 den großen Kompositionspreis, erhielt. Nach längerem Aufenthalte in Leipzig, Weimar und anderen deutschen Musikstädten ging L. zur Fortsetzung seiner Studien nach Italien. Seine Oper „Landgraf Ludwigs Brautfahrt" kam durch Liszt im Jahre 1857 in Weimar zur Aufführung. Im folgenden Jahre wurde L. als Hofmusikdirektor nach Weimar berufen und trat 1861 an die Stelle Liszts als Hofkapellmeister. Ueber dreißig Jahre hat L., der 1895 pensioniert wurde, in Weimar gewirkt, als Lehrer, Dirigent und Komponist. Er schrieb mehrere Opern, Schauspielmusiken, Symphonien, Ouvertüren und Kantaten. Hervorzuheben ist seine Musik zu Goethes „Faust" und die zu Hebbels „Nibelungen", ferner eine Anzahl viel gesungener Lieder. L. ist Ehrendoktor der Universität Jena.

988. Lecocq, Charles, geboren am 3. Juni 1832 in Paris, war Schüler des Conservatoire und bildete sich unter Benoist zum Orgelspieler, unter Bazin und Halévy zum Komponisten aus. Er debütierte auf der Bühne mit der Operette „Le docteur Miracle", die er 1857 gemeinschaftlich mit Bizet für eine von Offenbach ausgeschriebene Konkurrenz komponiert hatte. Es folgten sieben Werke, die alle spurlos vorübergingen, bis endlich 1868 die Operette „Fleur de thé" einen durchschlagenden Erfolg hatte. L. gehörte von da ab zu den Größen der Operettenbühne und galt als der begabteste Nachfolger Offenbachs. Er brachte für das leichte Genre ein ganz anderes Rüstzeug mit als die meisten seiner

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Henri Petri.
— 1089 —

Alexander Petschnikoff.
— 1090 —

Kollegen; seine Operetten, deren er von nun ab in jedem Jahre mindestens eine vollendete, sind nicht nur reich an origineller Erfindung und pikanten Einfällen, sondern auch sorgfältig und korrekt und nicht selten kunstvoll gearbeitet. L. besitzt in hohem Grade Esprit und einen urwüchsigen Humor; seine Musik schöpft namentlich aus der Rhythmik der französischen Volksmusik. Unter seinen Werken seien als die bedeutendsten, die auch in Deutschland bekannt wurden „La fille de Madame Angot“ (1873), „Girofle-Girofla“ (1874), „Attiki“ (1877), „Le petit duc“ (1878) und „Ali Baba“ (1887) genannt. L. hat auch Lieder, kleine Klavierstücke und geistliche Gesänge für Frauenchor herausgegeben, ferner den Klavierauszug von Rameaus „Castor et Pollux“.

989. **Lederer**, Georg, Tenorist, geboren am 2. Mai 1843 in Marienburg (Westpreußen), war Schüler von Mantius und später von Louise Reß. Seine ersten Engagements als lyrischer Tenor fand er in Magdeburg und in Berlin, wo er neben Niemann und Wachtel von 1869—71 am Hoftheater gewirkt hat. Dann ging L. nach Hamburg (1871—73), und hier vollzog sich sein Uebergang zum Heldentenor mit der glänzenden Durchführung der Partie des Lohengrin. Sein erstes Engagement in diesem Fach war Rotterdam; darauf folgten Schwerin, Bremen und 1878—89 eine ruhmvolle Thätigkeit am Stadttheater zu Leipzig, zu dessen hervorragendsten Kräften der Sänger gehörte. Die Jahre 1889—91 verbrachte er gastierend, war dann 1891—99 in Zürich thätig und verließ dieses Engagement, um im Herbst 1899 nach Riga zu gehen. Bei seinem Abschied von Zürich wurden ihm lebhafte Ovationen dargebracht. L. war als ausgezeichneter Mozartsänger bekannt, und dabei kam ihm seine musikalische Korrektheit und Gewissenhaftigkeit ganz besonders zu statten, die ihn von den meisten Bühnensängern aufs vorteilhafteste unterscheidet; ebenso bedeutend aber waren später auch seine Wagnerschen Heldengestalten, der Sigmund, Tristan u. s. w. Eine seiner letzten Neuschöpfungen war der Verdische Othello. L. ist Fürstl. Sondershausenscher Kammersänger, Inhaber der Medaille für Kunst und Wissenschaft, der goldenen Medaille mit der Krone von Altenburg und des Ernestinischen Hausordens.

990. **Lefebvre**, Charles Edouard, geb. 19. Juni 1843 in Paris, besuchte das Conservatoire, nachdem er erst einige Zeit Jura studiert hatte. 1870 erhielt er den prix de Rome und ging auf Reisen. Er schrieb mehrere Opern, symphonische Kammermusik- und Chorwerke; von letzteren wurde die 1879 komponierte „Judith“ (übersetzt von Hermann Wolff) durch den Sternschen Gesangverein in Berlin aufgeführt.

991. **Lehmann-Kalisch**, Lilli, geb. am

Digitized by Google

Hans Pfitzner.
— 1091 —

Emil Pinks.
— 1094 —

24. Nov. 1845 in Würzburg, verdankt ihre gesangliche und künstlerische Ausbildung ihrer Mutter, einer trefflichen Harfenvirtuosin und vorzüglichen Gesanglehrerin. Die Familie siedelte nach Prag über, und hier hatte das Kind im frühesten Alter Gelegenheit, mit der Bühne in intime Berührung zu kommen, da der Vater als Sänger, die Mutter im Theaterorchester beschäftigt war. Daß die kleine Lilli auch zum Theater ging, war selbstverständlich. Sie wirkte als Choristin, als Schauspielerin, auch als Tänzerin in Ausstattungsstücken mit, bis ihre stimmliche Begabung sich ernstlicher meldete und sie auf die Laufbahn der Sängerin wies. L. L. kam nach Danzig (1868), nach Leipzig, wo Heinrich Laube großen Einfluß auf ihre Entwickelung hatte, und wurde dann im Jahre 1870 an die Berliner Hofoper engagiert. Obgleich hier eine Lucca, eine Mallinger, eine Brandt wirkten und mit Niemann, Betz u. s. w. das Ensemble zu einem ungewöhnlich glanzvollen machten, wußte L. L. doch in kurzer Zeit ihrem Namen eine bedeutende Geltung zu verschaffen, und bald stand sie ebenbürtig in der Reihe der ersten Künstler. Sie vertrat damals hauptsächlich das Fach der Koloraturſängerinnen. Obgleich sie als „Königin der Nacht", „Philine" u. s. w. ganz hervorragendes leistete und auch in jugendlich-dramatischen Partien immer lebhaftere Anerkennung fand, vermochte ihr dieser Wirkungskreis auf die Dauer nicht zu genügen. Sie brach ihren lebenslänglichen Kontrakt und ging nach Amerika, um dort den Uebertritt zum hochdramatischen Fache zu vollziehen. Das gelang ihr denn auch in glänzendster Weise und, überschüttet mit Auszeichnungen aller Art, kehrte sie 1890 nach Deutschland zurück. Hier widmete sie sich, da ihr das Auftreten auf den meisten Bühnen versagt war, zunächst dem Konzertgesange; erst als die Folgen des Kontraktbruches durch das Wohlwollen des deutschen Kaisers aufgehoben waren, trat L. L. auch vor ihre Landsleute als dramatische Sängerin und zeigte sich in den Rollen der Norma, der Donna Anna, der Walküre u. s. w. auf dem Gipfel ihrer Kunst. War es früher die Schönheit und Leichtigkeit der in der Höhe mühelos bis zum F^3 ansprechenden Stimme und die technische Meisterschaft L. L.'s, die so erfreulich gewirkt hatten, so verlieh von nun ab die ungewohnte Verschmelzung dieser fein geschliffenen Gesangskunst mit der Wucht und Ausdrucksenergie des dramatischen Stils, ihren Leistungen die höchste künstlerische Bedeutung. Das Beispiel L. L.'s hat gelehrt, daß nur die Beherrschung des bel canto, auch den sogenannten hochdramatischen Partien im letzten Grunde gerecht werden kann, und daß alle gegen den Gesangskomponisten Richard Wagner erhobenen Anklagen hinfällig werden für den, der wirklich zu singen versteht. Auch auf dem Gebiet des Liedgesanges hat sich L. L.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Fritz Plank.†
— 1096 —

Franz Poenitz.
— 1099 —

als eine starke Individualität bewährt, als eine künstlerische Persönlichkeit, die nicht nur in großen Zügen denkt und schafft, sondern auch an den feinsten und intimsten Wirkungen nicht achtlos vorüber geht. Vorbildlich hat L. L. durch die Zusammenstellung ihrer Konzertprogramme gewirkt, mit der sie ein Bild von dem Schaffen eines Meisters zu geben, gelegentlich auch einem weniger bekannten Talent den Weg zu bahnen sucht. L. L. ist kgl. preuß. und k. u. k. österr. Kammersängerin.

992. Lehmann, Marie, Schwester der vorigen, geb. am 15. Mai 1851 in Hamburg, erhielt ihre Ausbildung ebenfalls durch ihre Mutter. Mit 16 Jahren kam sie an das Stadttheater in Leipzig, von dort nach Cöln, Hamburg, Prag und gehörte dann bis zum Jahre 1897 dem Wiener Hoftheater an. Mit der Schwester, an deren künstlerische Persönlichkeit sie im übrigen nicht heranreicht, teilt M. L. die Vorzüge einer schönen Stimme und einer vortrefflichen Schule. Ihr Fach waren die jugendlich-dramatischen Partien, in denen sie ganz Ausgezeichnetes leistete (Adalgisa, Elvira 2c.) Im Terzett der Rheintöchter that sie sich 1876 neben ihrer Schwester rühmlich hervor, wirkte auch 1872 bei der Grundsteinlegung in Bayreuth mit. M. L. hat sich vorübergehend von der Bühne zurückgezogen und lebt in Berlin.

993. Leoncavallo, Ruggiero, geb. am 8. März 1858 zu Neapel, studierte in Mailand und lebte darauf zeitweilig in Paris, wo seine Erstlingsoper „Songe d'une nuit d'été" 1889 in privatem Kreise aufgeführt wurde. Sein „Bajazzo" („Pagliacci"), 1892 zuerst in Mailand gegeben, hatte sensationellen Erfolg und verbreitete sich rasch auch in Deutschland. L. bekennt sich darin zum Verismo der neuitalienischen Schule. Im Vergleich zu Mascagnis „Cavalleria" zeigt das Werk weniger musikalische Ursprünglichkeit, dafür aber eine feinere Struktur und solideres technisches Können. Eine frühere große Oper „I Medici" wurde in Berlin gegeben, machte aber keinen günstigen Eindruck. L., der seine Texte selbst dichtet, hat aus Murgers „Scènes de la vie de Bohème" den Stoff zu seiner jüngsten Oper genommen. Das Werk erschien zugleich mit derselben Oper Puccinis und erlebte nur wenige Aufführungen, obgleich es einige gefällige und pikante Musikstücke enthält.

994. Leschetitzki, Theodor, Pianist und berühmter Klavierlehrer, geb. 1831 in Lemberg, war 1864—78 Professor am Konservatorium in Petersburg und siedelte dann nach Wien über. Hier machte sich L. bald einen Namen als ausgezeichneter Spieler und wurde einer der gesuchtesten Lehrer. Außer leichterer, aber brillant gesetzter Klaviermusik, schrieb L. eine Oper „Die erste Falte", die in Prag und Wiesbaden zur Aufführung kam. Unter seinen vielen berühmt gewordenen Schülern und

Digitized by Google

Bianca Pollini-Bianchi.
— 1100 —

David Popper.
— 1101 —

Schülerinnen ragt seine Gattin, Annette Essipoff (s. d.), ganz besonders hervor.

995. Leßmann, Otto, Musikschriftsteller, Lehrer und Komponist, geb. am 30. Januar 1844 in Rüdersdorf bei Berlin, erhielt den ersten Musikunterricht von A. G. Ritter in Magdeburg. 1862 wurde er Schüler von Bülow und Fr. Kiel in Berlin. Nach mehrjähriger Thätigkeit als Musiklehrer in der Familie des Grafen Brühl nahm L. eine Lehrstelle am Sternschen, später am Taustschen Konservatorium an. Seit 1872 ist er Leiter des Musikunterrichts an der Kaiserin Augusta-Stiftung; seit 1881 Besitzer und Redakteur der „Allgemeinen Musik-Zeitung". Als Schriftsteller ist L. mit großer Wärme und Geschicklichkeit für alles Bedeutende der neueren, speziell neu-deutschen Richtung eingetreten. Als Komponist ist L. durch eine Anzahl Lieder bekannt geworden.

996. Levi, Hermann, der feinsinnigste und vielseitig gebildetste aller Wagnerdirigenten, geb. am 7. November 1839 in Gießen, wurde mit 13 Jahren Schüler Vincenz Lachners in Mannheim, ging dann nach Leipzig und setzte dort seine Studien auf dem Konservatorium fort (1855—58). Er bildete sich nicht nur zu einem tüchtigen Pianisten, sondern zu einem Musiker in des Wortes echtester Bedeutung aus. 1859 begann er seine Kapellmeisterthätigkeit in Saarbrücken, und die eigentümlich feine und doch inspirierende Art seines Dirigierens erregte sofort Aufsehen. Kaum 22 Jahre alt wurde L. an die Deutsche Oper in Rotterdam berufen; von 1864 ab war er als Hofkapellmeister in Karlsruhe thätig und kam darauf 1872 in leitende Stellung nach München. Hier entfaltete L., dem Titel und Befugnisse eines Generalmusikdirektors übertragen wurden, eine überaus segensreiche und von Erfolg gekrönte Wirksamkeit. Er ist der Poet am Pult; voll Kraft und Temperament, zeigte er seine Eigenart doch stets am meisten in der Feinheit der Auffassung und Darstellung. L. war ein treuer Anhänger und Freund Richard Wagners und diente seiner Sache mit besonderer Hingebung. Eine seiner künstlerischen Großthaten war die Einstudierung und Leitung der ersten Parsifal-Aufführung 1882. Seitdem (bis 1894) hat L. des öfteren in Bayreuth als Festspiel-Dirigent funktioniert. 1896 zwangen ihn Gesundheitsrücksichten, sein Amt in München niederzulegen, wo er auch im Konzertsaal als Interpret der klassischen und romantischen Meister Hervorragendes geleistet hat. L. ist Ehrenmitglied der Münchener Hofkapelle, Ritter hoher Orden 2c. Von eigenen Kompositionen sind u. a. Lieder und ein Klavierkonzert bekannt geworden. Sehr verdienstvoll sind L.'s Bühneneinrichtungen Mozartscher Opern (nach den Originalen) und seine Herausgabe der Klavierauszüge mit revidiertem Text und mit den Secco-Rezitativen.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Heinrich Porges.
— 1102 —

Wilhelm Poße.
— 1103 —

997. Levysohn, Hedwig, geb. Reichenstein, geb. am 8. Mai 1845 in Berlin, wurde zu Paris erzogen, wo sie schon als Kind die Bekanntschaft Aubers machte. Ihre gesangliche Ausbildung erhielt sie zunächst in Berlin bei Mantius, der Herrenburger-Tuczek und bei Johanna Jachmann-Wagner, mit der sie namentlich Gluckſche Opernpartien (Orpheus) studierte. In Italien genoß sie darauf den Unterricht des alten Pedroni, des Lehrers der Pasta, und Lampertis (des Vaters). Nachdem sie in Italien mehrfach mit Erfolg als Konzertsängerin aufgetreten war, ging sie nach Paris zurück, wo sich ihrer Auber aufs liebenswürdigste annahm. Er unterzog seine eben komponierte Oper „Le premier jour de bonheur" einer Umarbeitung, um die weibliche Hauptpartie für ihre Stimme einzurichten. Alles war für ihr Debüt an der „Opéra comique" vorbereitet, als sie 8 Wochen vor der Premiere sich mit dem damaligen Korrespondenten der „Kölnischen Zeitung" (jetzigem Chefredakteur des Berliner Tageblattes) Dr. Arthur L. vermählte. Sie sang noch in verschiedenen Konzerten und Salons in Paris (Erard, Spontini), ging dann nach Wien und 1876 nach Berlin, wo sie als angesehene Gesanglehrerin thätig ist. Unter ihren Schülerinnen sind besonders zu nennen: Marie Götze von der Berliner Hofoper, Marcella Lindh, Suzanne Lavalle, Bertha Johnson u. a. m.

998. Lieban, Julius, Tenor, geboren 19. Februar 1857 in Lundenburg, studierte Gesang bei Professor Gänzbacher in Wien. Er wirkte zuerst am Leipziger Stadttheater und war dann Mitglied der komischen Oper in Wien. Als Angelo Neumann im Jahre 1881 sein Richard Wagner-Theater zusammenstellte, mit dem er in Europa und Amerika an den größten Bühnen Gastvorstellungen gab, fand er in Lieban den genialsten Vertreter der Rolle des Mime. Der Meister selbst zeigte sich überrascht und spendete ihm das höchste Lob für diese Leistung. 1882 trat Lieban in den Verband der königl. Oper in Berlin und gehört ihr seitdem als eines der ausgezeichnetsten Mitglieder an. Seine Domäne ist das Fach der Buffo-Rollen; der Mime, der David in den Meistersingern, die Buffo-Rollen in den Lortzingschen Werken und manche moderne Operngestalt hat durch ihn gesanglich und nicht weniger darstellerisch eine scharfe Charakterisierung erfahren. Lieban wurde durch die ihm eigene urwüchsige Komik ein besonderer Liebling des Publikums. Als Sänger zeichnet er sich durch musikalische Tüchtigkeit, seltene Technik und virtuose Stimmbehandlung, besonders im Flageolet, aus. Lieban, ein vielseitig begabter Musiker, ist auch ein tüchtiger Violinvirtuose.

999. Lieban-Globig, Helene, Gattin des vorigen, Sopranistin, geb. 31. März 1866 in Berlin, studierte auf der königl. Hochschule unter Prof. Gustav Engel. 1886

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Carl Prill.

— 1106 —

Max Puchat.

— 1108 —

bis 1888 gehörte sie der Hofoper in Berlin an und war dann längere Zeit als Konzertsängerin mit Erfolg thätig. 1889 wirkte sie vorübergehend am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in der Rolle der Yum-Yum (Mikado). H. Lieban eignete sich, durch gute musikalische Anlagen unterstützt, eine vortreffliche Tonbildung an; ihre nicht besonders umfangreiche aber wohllautende und ungemein ausdrucksfähige Stimme weiß sie, namentlich im Liedgesang, vorteilhaft zu verwenden. Hier ist das Graziöse und Neckische ihr eigenstes Gebiet. Das Eindringliche und Musikalische ihres Vortrags hat sich jedoch auch in dramatischen Partien bewährt. Seit 1898 ist H. Lieban wieder Mitglied der kgl. Oper in Berlin.

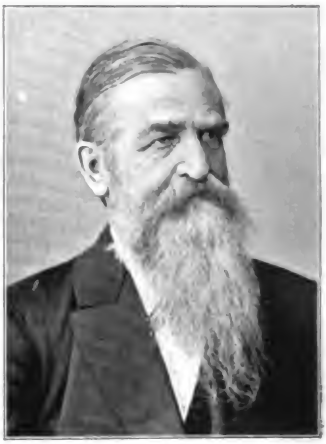
1000. *Lloyd, Edward, London.

1001. Löschhorn, Albert, berühmter Klavierpädagoge, geb. am 27. Juni 1819 in Berlin, war 1837—39 Schüler von Ludwig Berger, studierte dann am kgl. Institut für Kirchenmusik unter Grell und trat 1851 in die Anstalt, der er seine eigene Ausbildung verdankte, als Lehrer ein. L. entwickelte sich zu einem hervorragenden Pädagogen und bereicherte die instruktive Klaviermusik durch seine Etüden und Uebungsstücke. Außerdem war er ein fruchtbarer Komponist von Salonmusik. Als Mitbegründer des Klavierlehrerinnen- und des Organistenvereins hat L. viel zur Förderung der Interessen des musikalischen Lehrstandes beigetragen. Verdienstvoll ist auch sein „Führer durch die Klavierlitteratur", den er 1885 herausgab. L., 1858 zum kgl. Professor ernannt, lebt in Berlin, wo er 1899 an der Feier seines achtzigsten Geburtstages in voller Rüstigkeit teilnahm.

1002. Lucca, Pauline, die geniale Darstellerin und Sängerin, geb. am 25. April 1841 in Wien, erhielt kurze Zeit gesangliche Ausbildung durch Uffmann und Lewy, mußte dann, um ihren Unterhalt zu verdienen, in den Chor der Hofoper treten, aber bald lenkte sie die Aufmerksamkeit auf ihre starke und eigentümliche Begabung. Sie wurde als Solistin nach Olmütz engagiert, kam dann nach Prag und wurde 1861 mit lebenslänglichem Kontrakt für die Berliner Hofoper verpflichtet. Hier in Berlin entwickelte sich P. L. zu der großen Künstlerin, als die sie der Geschichte angehört. Nicht Vorzüge im einzelnen waren bei ihr das Entscheidende — in der spezifisch gesanglichen und musikalischen Begabung wurde sie von mancher Künstlerin übertroffen — sondern ihre Persönlichkeit, ihre originelle Individualität und die geniale Sicherheit, mit der sie menschliche Charaktere zu erfassen und zu ergreifender Darstellung zu bringen wußte. P. L. wurde der gefeierte Liebling des Publikums, das sich ihren Primadonnenlaunen willig fügte, und schmerzlich wurde es empfunden, als sie im Jahre 1872 Berlin für immer verließ und, ihren Kontrakt brechend, nach England, Frankreich, Rußland und Amerika

Digitized by Google

Raoul Pugno.
— 1109 —



Robert Radecke.
— 1110 —

auf Reisen ging. 1875 kehrte sie zurück und nahm ihren dauernden Wohnsitz in Wien, nach der Trennung ihrer Ehe mit dem Baron v. Rhaden mit Herrn v. Wallhofen verheiratet. Eine Zeit lang gastierte sie noch, u. a. auch in Berlin, als unerreichte Carmen, bezähmte Widerspenstige u. s. w., zog sich dann aber zurück und dient ihrer Kunst nur noch als Lehrerin. P. L. ist kgl. preuß. Kammersängerin und Ehrenmitglied der Wiener Hofoper.

1003. Lütschg, Waldemar, Klavier-Virtuose, geb. am 16. Mai 1877 in Petersburg. Sein Vater, der jüngst-verstorbene ausgezeichnete Lehrer und Professor am Konservatorium in Petersburg, bildete ihn im Klavierspiel aus. Nach Ablauf seiner Studienzeit trat L. als Solist in Berlin, München, Leipzig, Dresden u. s. w. mit großem Erfolge auf. L. lebt in Berlin.

1004. Luger, Angeline, jetzige Gräfin Toto, geb. 25. April 1851 in Würzburg, war zur Zeit ihrer Engagements an der Berliner Hofoper und später in Frankfurt a. M. eine ausgezeichnete dramatische Altistin.

1005. Mackenzie, Alexander, bedeutender englischer Komponist, geb. am 22. August 1847 in Edinburg, erhielt den ersten Musikunterricht in Deutschland von Barthel, Ulrich und Stein in Sondershausen; dann war er Eleve der Royal Akademy in London. Er lebte von 1865 ab als gesuchter Musiklehrer in Edinburg, erhielt 1886 von der Andreas-Universität den Doktortitel hon. c. und wurde nach dem Tode Macfarrens 1888 Direktor der Londoner Academy of music. M. hat sich sowohl durch seine Kammermusik, wie durch seine Chor- und Orchesterwerke einen geachteten Namen gemacht. Er schrieb u. a. zwei schottische Rhapsodien und mehrere Ouvertüren für Orchester, das Oratorium „The rose of Sharon“ und die Opern „Colomba“ (1883) und „The troubadour“ (1886).

1006. Mahler, Gustav, bedeutender Dirigent und Komponist, geb. am 7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen), verdankte seine Ausbildung der Stärke seiner Begabung und dem eigenen unermüdlichen Streben. Ohne eigentliche Lehrer entwickelte er sich zu einem meisterhaften Dirigenten, guten Pianisten und eigenartigen, bedeutsamen Tondichter. Er begann seine Wirksamkeit am Hoftheater in Cassel und war dann erster Kapellmeister in Prag, Leipzig, Budapest (wo er zugleich die ganze artistische Leitung der kgl. ungar. Oper führte) und Hamburg. Gegenwärtig ist M. als Nachfolger Jahns Hofopernditektor in Wien und erregt nicht geringes Aufsehen durch die Energie und den künstlerischen Ernst, mit dem er seines Amtes waltet. M. ist eine tiefe Musiknatur; erfüllt von seinem Berufe bis zur Selbstvergessenheit, verlangt er auch von seinen Mitarbeitern Ungewöhnliches. Als Dirigent zeichnet er sich

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

Oskar Raif.
— 1111 —

Eduard Rappoldi.
— 1112 —

durch eine seltene Mischung von Leidenschaftlichkeit und ruhiger, alles beachtender Ueberlegenheit aus. Das Genialische seines Wesens zeigt sich manchmal, bis zur Uebertreibung, in seinen Kompositionen der „Titan-Symphonie" (C-moll mit Chor u. s. w.), denen bedeutende Erfindungskraft und schrankenlose Beherrschung der aufgebotenen Mittel sicher nicht abgesprochen werden können. Wie vollkommen M. sich in den Geist eines fremden Kunstwerkes zu versetzen vermag, bewiest seine geschickte Bearbeitung der Weberschen „Drei Pintos".

1007. Mailhac, Pauline, Sopranistin, geb. am 4. Mai 1858 in Wien, wurde in ihrer Vaterstadt von Professor Ufsmann und Korrepetitor Seitz ausgebildet. Sie war in Würzburg, Königsberg, Mainz engagiert und trat dann am Hoftheater von Karlsruhe, dem sie als langjähriges Mitglied angehört, in die Reihe der ersten Bühnensängerinnen. P. M., zur Kammersängerin ernannt und Besitzerin der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, gilt besonders für eine gute Mozartsängerin.

1008. Mallinger, Mathilde, die berühmte Primadonna der Münchener und Berliner Oper, geb. am 10. Febr. 1847 in Lgram, trieb ihre musikalischen Studien erst am Prager Konservatorium, unter Bordinianis und Vogls Leitung, und später in Wien bei Lewy. Von 1866 bis 869 war sie auf Veranlassung Richard Wagners an der Münchener Hofbühne engagiert; von dort kam sie an das Berliner Opernhaus und verblieb hier bis zu ihrem Scheiden von der Bühne im Jahre 1890. Durch die bedeutenden Vorzüge, die M. M. entwickelte, wurde sie eine der berufensten Vertreterinnen dramatischer Partien. Ihre schöne und große Stimme war von seelenvollem Ausdruck, und die Art, wie sie ihre Rollen, besonders die der Wagnerschen Opern, gestaltete, zeugte von poetischem Empfinden. Daher genoß sie auch aufrichtige Verehrung an den Stätten ihrer Wirksamkeit. M. M., die zur kgl. preuß. Kammersängerin ernannt wurde und mit dem Baron v. Schimmelpfennig verheiratet ist, widmete sich späterhin mit vielem Erfolge der Lehrthätigkeit als Professorin am Prager Konservatorium und jetzt in Berlin.

1009. Malten, Therese, berühmte Wagnersängerin, geb. am 21. Juni 1855 in Insterburg (Ostpreußen), kam 1869 nach Berlin und begann bei Gustav Engel im Gesang, bei Richard Kahle in der Schauspielkunst sich auszubilden. Im Mai 1873 betrat die 18jährige Künstlerin in Dresden die Bühne als Pamina. Der Erfolg war ein so überraschender, daß sie für das Dresdener Hoftheater verpflichtet wurde, dem sie seither als hervorragendstes Mitglied angehört. In großen dramatischen Partien fand sie bald Gelegenheit, ihre mächtige Stimme, einen ausdrucksvollen Mezzosopran, und ihr geniales Darstellungs-

Digitized by Google

Josef Rebiček.
— 1113 —

Theodor Reichmann.
— 1115 —

talent immer reicher zu entfalten. Ihre eigentliche Bedeutung erlangte sie aber erst, als Richard Wagner, der sie 1881 als Senta hörte, besonderes Interesse für sie faßte, sie nach Bayreuth zog und sie hier neben der Materna in den ersten Aufführungen des Parsifal die Kundry singen ließ. Seitdem steht der Ruf T. M.'s als Wagnersängerin fest. Ihre Gestalten sind dramatisch wie musikalisch von packender Wirkung und haben sie auch außerhalb Dresdens, auf ihren Gastspielen an den größten Bühnen Deutschlands, Englands und Rußlands berühmt gemacht. Gelegentlich wirkt sie auch in Konzert- und Oratorienaufführungen mit. T. M., die 1898 in Dresden ihr 25jähriges Künstlerjubiläum auf der Höhe ihres Ruhms gefeiert hat, ist kgl. sächs. Kammersängerin.

1010. Mancinelli, Luigi, Dirigent, geb. 1848 in Orvieto, begann im Alter von 12 Jahren Cello bei Sbolei in Florenz und bei Mabellini Theorie und Kontrapunkt zu studieren. Seine Laufbahn trat er in Florenz an als Cellist im Orchester des Pergola-Theaters und ging dann an das Apollotheater in Rom. Daraufhin wurde er im folgenden Jahre nach Jesi engagiert, wo er anläßlich der Spontini-Centenarfeier eine Neueinstudierung der „Vestalin" vornahm. 1886 leitete M. ein Konzert mit klassischem Repertoire in London und 1887 die italienische Opernsaison am Drury Lane-Theater. Seit 1888 ist er am Covent-Garden Dirigent und leitet seit 1894 auch die Opernsaison in Amerika.

1011. Mannstädt, Franz, vortrefflicher Pianist und Dirigent, geb. am 8. Juli 1852 in Hagen (Westfalen), war Schüler des Sternschen Konservatoriums in Berlin, im besonderen der Klavierklasse Heinrich Ehrlichs. 1874 ging M. als Kapellmeister nach Mainz; 1876—79 leitete er die Konzerte der „Berliner Symphoniekapelle" und trat dann als Lehrer des Klavierspiels in das Sternsche Konservatorium ein. Während der Intendantur Bülows war M. Kapellmeister in Meiningen und übernahm darauf den ständigen Dirigentenposten des Philharmonischen Orchesters in Berlin. 1887 vertauschte er diesen Posten mit dem eines Opernkapellmeisters in Wiesbaden, kehrte aber 1893 wieder in seine Berliner Stellung zurück, um 1897 abermals nach Wiesbaden zu gehen. Dort lebt M., dem der Titel kgl. Professor verliehen ist, als Hofkapellmeister und Lehrer am Konservatorium. M. ist ein äußerst gewandter, vielseitiger Musiker, der in allen Sätteln fest ist; sein Klavierspiel ist von hohem Reiz und großer technischer Ausgeglichenheit. Erstaunliches leistet M. im Partitur- und Bomblattspiel.

1012. Marchesi, Mathilde de Castrone, geborene Graumann, berühmte Meisterin der Gesangskunst, geb. am 26. März 1826 in Frankfurt a. M. Ihre Studien machte sie bei Nicolai in Wien und bei Manuel Garcia in Paris. Nach einer

Digitized by Google

Josefine Reinl.
— 1118 —

Marie Renard.
— 1122 —

erfolgreichen Laufbahn als Konzertsängerin in Paris, London und in Deutschland, wurde sie im Jahr 1854 mit ihrem Gatten an das Wiener Konservatorium berufen, wo sie durch ihre Lehrthätigkeit den eigentlichen Ruhm ihres Namens begründete. 1861 siedelte Frau M. nach Paris über. Hier schrieb sie ihre „Gesangschule" und die bekannten Vokalisen. Nachdem sie einem Rufe an das Konservatorium in Cöln gefolgt war, nimmt sie seit 1868 wieder ihre erste Stellung am Wiener Konservatorium ein. Frau M. ist d. Professortitel verliehen, sie lebt in Paris und zählt viele hervorragende Künstler zu ihren Schülern.

1013. *Marion, Georg, Opernsänger, Tenorist am Stadttheater zu Leipzig.

1014. Marsick, Martin Pierre, Violinvirtuose und Lehrer, geb. am 9. März 1848 in Jupille bei Lüttich, studierte auf dem dortigen Konservatorium und wurde später von Léonard in Brüssel und von Massart in Paris weiter ausgebildet. Ein Jahr lang war er auch Privatschüler Joachims in Berlin, wohin er als Stipendiat der belgischen Regierung kam. Er trat zuerst in Paris mit großem Erfolge auf, und konzertierte dann in ganz Europa. Im Jahre 1892 wurde er Violinprofessor am Pariser Konservatorium. M. hat eine Anzahl kleinerer Kompositionen für die Violine und 3 Violinkonzerte veröffentlicht.

1015. Martucci, Giuseppe, einer der angesehensten Musiker Italiens, geb. am 6. Januar 1856 zu Capua, war Schüler des Konservatoriums in Neapel. Er ist sowohl als Dirigent wie als Klaviervirtuose und Komponist bedeutsam hervorgetreten. So leitete er z. B 1888 die Tristan-Aufführungen in Bologna mit bestem Gelingen. Seine Kompositionen für Klavier- und Kammermusik, unter denen ein Klavierkonzert in B-moll und ein Trio (Es-dur) rühmlichst bekannt wurden, sind interessante Beispiele des deutschen Einflusses auf die neuere italienische Musik. M., ein mutiger Förderer alles Neuen und Bedeutenden, lebt als Direktor des Konservatoriums in Bologna.

1016. Mascagni, Pietro, geb. am 7. Dezember 1863 in Livorno, ging zu seiner Ausbildung auf das Mailänder Konservatorium und war Schüler von Ponchielli und Saladino. Nach mehreren Wanderjahren als Kapellmeister an kleinen italienischen Bühnen, ließ er sich in Cerignola als Dirigent eines Musikvereins nieder. Der beispiellose Erfolg seiner einaktigen Oper „Cavalleria rusticana" (1890), die er für die von dem Verleger Sonzogno ausgeschriebene Konkurrenz komponiert hatte, machte ihn über Nacht zum berühmten Manne. Schon 1892 war das Werk durch die ganze Welt verbreitet und rief einen Enthusiasmus hervor, dem um so jäher ein Rückschlag folgte, als die nächsten Opern Mascagnis „Freund Fritz", „Die Rantzau", „Ratcliff" und „Iris", obgleich sie in Einzel-

Digitized by Google

Luise Reuß-Belce.
— 1126 —

A. E. von Reznicek.
— 1127 —

heiten viel Feineres als die „Cavalleria“ enthalten, alle Erwartungen enttäuschten. In beiden Fällen that man M. unrecht. Zwar war die sensationelle Wirkung seines Erstlingswerkes hauptsächlich durch das geschickt gewählte Libretto, andererseits durch den Umstand bedingt, daß man der großen Musikdramen vielfach überdrüssig geworden war. Dennoch ist der Musik der „Cavalleria“ eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; die Erfindung des Komponisten ist trotz mancher Bizarrerie schwungvoll, sein Pathos von großer Bühnenwirksamkeit. Diesen natürlichen Gaben gesellt sich leider kein geläuterter Geschmack und nicht das Maß von technischem Können, das allein dauernde künstlerische Erfolge zu sichern vermag. Welche Bedeutung M. für die Geschichte haben wird, hängt davon ab, wie weit es ihm gelingen wird, diesen Mängeln abzuhelfen.

1017. Massenet, Jules Emile Frédéric, einer der begabtesten und erfolgreichsten modernen Tonsetzer Frankreichs, geb. am 12. Mai 1842 zu Saint-Etienne im Departement Loire. Sein Vater war Hüttenbesitzer und hatte als Oberleutnant in der Armee des ersten Napoleon gedient. M. erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Pariser Konservatorium, wo Laurent sein Lehrer im Klavierspiel, Reber in der Theorie war. Später wurde er in der Komposition der bevorzugte Schüler Ambroise Thomas', des Direktors der Anstalt. Seine Begabung ließ ihn nach einander alle Preise gewinnen, und 1863 verließ er das Konservatorium, um zwei Jahre als Stipendiat der Akademie in der Villa Medicis in Rom zu weilen. Von 1866 ab lebt M. in Paris. Hier gab er 1867 seine erste komische Oper „La Grand' tante“, der 1872 „Don César de Bazan“ folgte. Bedeutender als diese Erstlingswerke ist die Musik zu de Lisles „Erinnyen“ (1873). Zu gleicher Zeit begann M. auf zwei anderen Gebieten thätig zu sein; es erschienen seine ersten Orchestersuiten und die Oratorien „Maria Magdalena“ und „Eva“. M.'s musikalischer Ausdruck und Stil ist nicht vertieft genug, um im geistlichen Drama nachhaltigere Wirkungen zu erzielen; dagegen gelang es ihm, eine Reihe orchestraler Gebilde zu schaffen, die durch Erfindung und instrumentale Koloristik hervorragen. Von diesen etwas programmatisch gehaltenen Stimmungsbildern, denen in den 80er Jahren eine zweite Serie folgte, seien die „Scènes hongroises“ und die „Scènes pittoresques“ genannt. Im Jahre 1880 entstand ein drittes geistliches Werk, die Legende „La Vierge“. Seine hauptsächlichsten Erfolge holte sich M. auf der Opernbühne. Hier war sein „König von Lahore“ (1877) der erste glückliche Griff; dann folgten die großen Opern „Hérodiade“ und „Cid“, dazwischen (1884) die „Manon“, die den Namen des Komponisten auch in Deutschland berühmt gemacht hat. Der

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

Josef Rheinberger.
— 1128 —

Hugo Riemann.
— 1131 —

1886 beendete „Werther" wurde zuerst 1892 mit van Dyck und der Renard in Wien aufgeführt, wo auch das Ballett „LeCarillon" das Licht der Rampen erblickte. Während der Pariser Weltausstellung 1887 erschien die romantische Oper „Esclarmonde". Seitdem hat der unermüdlich schaffende Komponist noch die Opern „Le Mage" (Text von Jean Richepin), „Thais" (Text nach Anatole France), „La Navarraise", 1894 in London gegeben, „Le Portrait de Manon" und die fünfaktige „Sappho" (1897) mit mehr oder weniger Erfolg an die Oeffentlichkeit gebracht. Dabei war er auch in kleineren Formen außerordentlich fruchtbar. Viele Lieder, Klavierstücke, Chöre und Orchesterstücke entstanden im Laufe der Jahre. M. ist als Komponist Vollblutfranzose; seine Faktur ist fein und von großer Glätte, die Instrumentation stets durchsichtig, das melodische Element herrscht vor. Seine Erfindung freilich ist nicht immer eigenartig und bedeutend, in seinen Opern tritt oft die instrumentale Phrase an Stelle des prägnanten Gedankens. Wie bei den meisten neufranzösischen Komponisten sind deutsche, speziell Wagnersche Einflüsse bemerkbar, wenn bei M. auch nur bedingt. Manches Bizarre fällt in seiner immer gewählten Harmonik auf. M. ist Kommandant der Ehrenlegion, Mitglied des Instituts und der Akademie der schönen Künste in Belgien. Von 1878—96 bekleidete er das Amt eines Kompositionslehrers am Pariser Konservatorium. Zu seinen Schülern zählen Alfred Bruneau, Paul Vidal, Lerour, Charpentier u. a.

1018. Maszkowski, Raphael, angesehener Dirigent, geb. 11. Juli 1838 in Lemberg, Schüler der Konservatorien von Wien und Leipzig, bildete sich unter Kellmesberger und David zum Geigenvirtuosen aus. Ein Nervenleiden zwang ihn jedoch, der Ausübung seiner Kunst zu entsagen. Er wurde entschädigt durch die Erfolge, die er als intelligenter und temperamentvoller Dirigent gefeiert hat. M. leitete zuerst in Hamburg die Singakademie und trat gelegentlich auch als Orchesterdirigent in die Oeffentlichkeit. Nach mehrjähriger Thätigkeit als Leiter des Turnvereins in Schaffhausen übernahm er die Musikschule in Coblenz. Das Musikfest, das er 1883 unter Mitwirkung von Brahms und Joachim veranstaltete, lenkte die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf seine Bedeutung. 1890 kam er nach Breslau als Kapellmeister des Orchestervereins. Hier wie auswärts in Konzerten (z. B. als Nachfolger Bülows in Berlin) erwarb er sich als Interpret moderner und klassischer Werke einen hochgeachteten Namen.

1019. Materna, Amalie, berühmte Wagnersängerin, geb. am 10. Juli 1847 zu St. Georgen in Steiermark, sang zuerst in Graz in Konzerten und betrat dort 1865 die Bühne als Soubrette. Als sie den Schauspieler Friedrich geheiratet hatte, kam sie mit diesem zusammen an das Karl-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Edouard Risler.
— 1133 —

Hermann Ritter.
— 1134 —

theater in Wien und war hier in der Operette thätig. Ihre gewaltige stimmliche Begabung fiel indessen auf, und als 1869 Luise Dustmann die Bühne verließ, wurde A. M. an ihrer Stelle an die Hofoper engagiert. R. Wagner erkannte in ihr die geeignete Vertreterin für seine Walküre und berief sie 1876 nach Bayreuth. Von nun an trat A. M. in Wien wie auf Gastreisen imponierend hervor durch ihre mächtige Stimme, die von kernigem, naturfrischem Klange war, durch ihre kraftvolle Persönlichkeit als Vertreterin wuchtiger dramatischer Partien. 1882 kreierte sie in Bayreuth die Kundry. Seit ihrem Abgang von der Bühne lebt Frau Friedrich-Materna auf ihrem Gute St. Johann bei Graz.

1020. Maurel, Victor, bedeutender französischer Baritonist, geb. am 17. Juni 1848 in Marseille, studierte auf den Konservatorien von Marseille und Paris und erhielt auf letzterem 1867 den ersten Preis. Im folgenden Jahre debütierte er an der Großen Oper, wo er mit Faure alternierte. 1869 ging M. an die Scala nach Mailand, sang dann in Newyork, Kairo, St. Petersburg (mit der Patti), Moskau, in London und verschiedenen Städten Italiens. 1879 bis 1880 gehörte er wieder der Pariser Oper an, trat dann in Madrid und Lissabon auf und wurde 1883 Mitdirektor des Théâtre Italien in Paris bis zu dessen Schließung. 1885 ließ sich M. kurze Zeit an die Komische Oper engagieren, machte dann erneute Kunstreisen, die ihn durch Europa, Nord- und Südamerika führten, und kehrte 1894 nach Paris zurück. Maurel ist ein Meister der Gesangskunst, ein intelligenter Musiker und ausgezeichneter Schauspieler. Berühmt ist seine Darstellung des Don Juan geworden, wie auch des Jago und des Falstaff, die er beide kreiert und mit dem ihm befreundeten Verdi aufs eingehendste studiert hat. 1898 trat M. zum erstenmal in Deutschland im Berliner Opernhause auf. Von seinem ernsten, künstlerischen Streben, von seiner universellen Bildung legen seine schriftstellerischen Arbeiten Zeugnis ab, die er in „L'art du chant" und in dem Buche „Dix ans de carrière" zusammengefaßt hat. M. ist Officier de l'Académie und lebt in Paris.

1021. Mayer, Karl, Baritonist, geboren am 22. März 1852 in Sondershausen, war Schüler Götzes in Leipzig. Von Sondershausen, wo er die Bühne betrat, kam er nach Altenburg, Cassel, Cöln, Stuttgart, Schwerin und zeichnete sich als Vertreter der dramatischen Baritonpartien aus. Fürbekannter ist M. als Lieder- und Balladensänger geworden, als der er in den bedeutendsten Städten aufgetreten ist. Sein herrliches Material und der kunstverständige Vortrag gewannen ihm die Hörer. M., Großh. Mecklenb. u. Fürstlich Sondershausenscher Kammersänger, lebt s. 1897 ohne festes Engagement, als Konzertsänger und an größeren Bühnen gastierend, in Schwerin

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Josef Ritter.
— 1135 —

Marie Roeger-Soldat.
— 1136 —

1022. Melba, Nellie, namhafte Bühnensängerin (eigentlich N. Armstrong), geb. 1865 in Melbourne (Australien), war zuerst Schülerin ihres Vaters, des Organisten A., studierte dann in Melbourne bei Cecchi, später bei der Marchesi in Paris. 1887 fand ihr Debüt als Gilda in Brüssel statt, 1888 ihr Auftreten als Lucia in London und 1889, nach Studium mit dem Komponisten des „Hamlet", als Ophelia in Paris. Sie studierte darauf mit Gounod und sang noch im selben Jahre mit außerordentlichem Erfolge die Juliette in Roméo et Juliette am Covent Garden in London. 1893—94 wurde sie durch M. Abbey für Amerika engagiert und hat seitdem dort verschiedene Tournéen als Bühnen- und Konzertsängerin gemacht.

1023. Mendelssohn, Arnold, Komponist, Sohn eines Neffen von Felix M.-Bartholdy, geb. am 26. Dezember 1855 in Ratibor, studierte in Berlin die Jurisprudenz und wandte sich dann der Musik zu. Seine Lehrer waren: Haupt, Löschhorn, Grell, Kiel und Wilhelm Taubert. M. war zuerst Universitätsmusiklehrer und Organist in Bonn, später Leiter des Musikvereins in Bielefeld. Von dort wurde er als Lehrer für Orgel und Theorie an das Konservatorium in Köln berufen und ist jetzt Gymnasialmusiklehrer und „Kirchenmusikmeister" in Darmstadt. Von seinen Werken sind bekannt geworden: „Der Hagestolz" für Chor und Orchester, „Frühlingsfeier" (1892) und eine „Abendkantate" (1881) für Soli, Chor und Orchester; ferner die 1894 am Kölner Stadttheater aufgeführte Oper „Elsi, die seltsame Magd", Lieder u. s. w. Das Erscheinen einer zweiten Oper „Der Bärenhäuter" wird im Druck und auf der Bühne vorbereitet. M., der Eigentümlichkeit mit Natürlichkeit und eine vornehme, kontrapunktisch vertiefte Schreibweise mit einem ausgesprochen volkstümlichen Zug verbindet, gehört zu den ernst zu nehmenden jüngeren Komponisten Deutschlands. M. ist der Professortitel verliehen.

1024. Mengelberg, Wilh. Joseph, Dirigent und Komponist, geb. am 28. Mai 1870 in Utrecht, erhielt seinen ersten Unterricht bei Umlauf und war später Schüler von Hol, van der Wurff und M. Petri auf der Musikschule von Amsterdam. Mit acht Jahren begann er zu komponieren und frühzeitig bildete er sich zu einem guten Orgelspieler und zu einem Kenner alter Musik aus. 1888 ging M. nach Köln an das Konservatorium, studierte noch unter Seiß und Jensen und wurde 1891 Musikdirektor in Luzern. Nach seiner Rückkehr nach Holland trat er 1895 in Amsterdam an die Spitze des großen Orchesters vom „Konzertgebäude", das unter seiner Leitung einen bedeutenden Ruf erlangte. Seit 1890 ist M. auch Dirigent des Chorvereins der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst".

1025. Menter, Sophie, gefeierte Klavierspielerin, Tochter des berühmten Cellisten

Digitized by Google

Anton van Rooy.
— 1140 —

Arnold Rosé.
— 1141 —

Joseph M., geb. am 29. Juli 1846 in München. Ihre höhere Ausbildung leiteten Bülow und Liszt. Sie begann dann eine von beispiellosem Erfolg begleitete Virtuosenlaufbahn. Durch ihren vollen und schönen Ton und die kraftvolle musikalische Auffassung ragte sie nicht weniger als durch die Bravour ihrer Technik aus der Menge der Pianistinnen heraus und nahm in den Konzertsälen Deutschlands wie des Auslandes eine erste Stellung ein. 1872 wurde sie die Gattin D. Poppers, doch wurde die Ehe 1886 wieder gelöst. S. M. war dann einige Zeit Lehrerin am Konservatorium in Petersburg und lebt jetzt auf ihrem Schloß Itter in Tirol. Sie ist k. preuß. Hofpianistin.

1026. Meschaert, Johann, trefflicher Baritonist, geb. am 22. August 1857 zu Hoorn in Holland, hat eine vielseitige musikalische Ausbildung genossen. Er besuchte die Konservatorien von Cöln, Frankfurt a. M. und München; er machte ernsthafte Kompositionsstudien bei Hiller und Raff, war Violinschüler von Hugo Heermann und bildete sich bei Prof. Schneider und später bei J. Stockhausen zum Sänger aus. In Amsterdam wirkte M. einige Zeit als Lehrer an der Musikschule und als Dirigent des Gesangvereins „Euterpe". Dann unternahm er Reisen als Konzert- und Oratoriensänger und als solcher hat er sich seinen Ruf begründet. Seine große und vornehme, meisterlich geschulte Stimme und das Musikalische seines Vortrages haben ihn zum berufenen Vertreter der bedeutendsten Partien, wie Christus, Elias u.s.w. gemacht.

1027. Messager, André-Charles-Prosper, französischer Komponist, geb. am 30. Dezember 1853 in Montluçon, war Schüler von St.-Saëns. 1877 trat er zuerst mit einer Symphonie hervor. Ursprünglich Organist, war er einige Zeit Orchesterdirigent in Brüssel, übernahm dann wieder ein Organistenamt in Paris und wurde darauf Kapellmeister an der Kirche Sainte-Marie des Batignolles. M. ist als Bühnenkomponist sehr fruchtbar. Die Musik zu einer Reihe von Opern, Operetten, Vaudevilles, Pantomimen und Balletts, die alle in Paris zur Aufführung gekommen sind, hat ihn zum Verfasser. Seine melodische Erfindung, sowie seine graziöse und feingeschliffene Technik zeigen sich am vorteilhaftesten in „La Basoche" (1890); von späteren Arbeiten ist die Operette „Les p'tites Michu", auch ins Deutsche übertragen, mit besonderem Erfolge gegeben worden. M. ist jetzt Dirigent an der Opéra comique in Paris.

1028. Metzler-Löwy, Pauline, geb. 1850 in Theresienstadt, war eine bedeutende Altistin, die von 1875—87 am Leipziger Stadttheater eine erste Stellung einnahm. Seit 1881 ist sie mit dem Pianisten Metzler verheiratet und ins Privatleben zurückgetreten. P. M. hat sich auch als Konzertsängerin einen bekannten Namen gemacht.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Therese Rothauser.
— 1143 —

Nicolaus Rothmühl.
— 1144 —

1029. Meyer, Felix, Violinspieler, geb. am 5. Februar 1850 in Berlin, erhielt auf dem Konservatorium in Leipzig, unter Leitung Ferdinand Davids, seine Ausbildung und trat nach Vollendung seiner Studien in die Bilseesche Kapelle in Berlin als Solist und erster Konzertmeister ein. Später unternahm er größere Konzertreisen. Seit 22 Jahren ist M. Mitglied der kgl. Kapelle in Berlin und wurde zum kgl. Kammervirtuosen ernannt.

1030. Meyer, Waldemar, Bruder des vorigen, Violinvirtuose, geboren am 4. Februar 1853 in Berlin, wurde zuerst von seinem Vater, dem Musikdirektor Bernhard M., im Geigenspiel unterrichtet; dann übernahmen Professor Grünwald, Heinrich de Ahna und J. Joachim die Leitung seiner Studien. M. wirkte als erster Violinist 8 Jahre in der kgl. preußischen Hofkapelle. Seine Fahrten mit Pauline Lucca machten ihn in Deutschland bekannt, spätere Konzertreisen führten ihn häufig ins Ausland, namentlich nach England. M. ist der Führer des so schnell bekannt gewordenen „Waldemar Meyer-Quartetts", Direktor einer Berliner Geigerschule und kgl. Professor. Seine Violine ist die von Stradivarius 1716 für Georg I. von England gebaute, und wurde ihm als Geschenk überwiesen.

1031. Meyer-Hellmund, Erik, geb. 1860 in Petersburg, ist der Komponist zahlreicher Lieder mit Klavierbegleitung, die sich an breite Schichten des musikliebenden Publikums wenden. Aeußerst dankbar für den Vortragenden, meist heiteren oder sentimentalen Charakters, entbehren sie nicht einer gewissen Zierlichkeit und sind das verbreitetste zeitgenössische Beispiel dessen, was in weniger anspruchsvollen Kreisen am liebsten genossen wird. M.-H., der vor einigen Jahren auch zwei Opern (in Magdeburg und Dresden) zur Aufführung brachte, lebt in Hamburg.

1032. Mielke, Antonie, Bühnensängerin, ausgezeichnete Vertreterin hochdramatischer Partien, war zuletzt längere Zeit mit großem Erfolge in Düsseldorf thätig. A. M. lebt in Köln.

1033. Milde, Hans Feodor von, berühmter Baritonist, geb. 13. April 1821 auf dem Rittergut Petronel b. Wien, war Schüler von Fr. Hauser und Manuel Garcia. Die Stätte seiner Thätigkeit war Weimar, wo er als Mitglied der Hofoper lange Zeit in ausgezeichneter Weise wirkte und u. a. 1850 den Telramund im „Lohengrin" kreirte. M. starb am 9. Dezember 1899.

1034. Milde, Rosa von, geb. Agthe, Gattin des vorigen, geb. am 25. Juni 1827 in Weimar, war Schülerin vom dortigen Musikdirektor Götze und bis zu ihrem Scheiden von der Bühne im Jahre 1876 Mitglied der Weimarer Hofoper. R. M. ist eine bedeutende Künstlerin, eine der ersten Vertreterinnen des modernen dramatischen Stils in der Oper und die erste Elsa Wagners gewesen.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Ludwig Rottenberg.
— 1145 —

Elsa Ruegger.
— 1148 —

1035. Milde, Franz von, Sohn des vorigen, geb. am 4. März 1855 in Weimar, empfing von seinen Eltern seine gesangliche Ausbildung. Nach zweijährigem Wirken an der Hofbühne seiner Vaterstadt ging F. v. M. im Jahre 1878 an das Hoftheater in Hannover, wo er noch jetzt als lyrischer Bariton thätig ist.

1036. Milde, Rudolf von, Baritonist, Bruder des vorigen, geb. am 29. November 1859 in Weimar, erhielt seine musikalische Ausbildung von den Eltern und auf der Großherzogl. Musikschule zu Weimar. Sein erstes Auftreten als Maretto im Don Juan fand 1883 am dortigen Hoftheater statt, dem er bis 1886 angehörte. Dann war er zwei Jahre Mitglied der Deutschen Oper in Newyork, wirkte 1888—94 als Konzertsänger und war vorübergehend auch als Lehrer für Sologesang am Sternschen Konservatorium in Berlin thätig. Seit 1894 ist M. erster Bariton des Hoftheaters in Dessau. Seine Hauptrollen sind: Hans Sachs, Wotan, Wolfram, Barbier von Bagdad; 1897 sang er in Bayreuth den Gunther. Im Konzertsaal ist M. seiner edlen Vortragsweise wegen überaus geschätzt; er gilt als einer der besten Vertreter des schwierigen Baßfolos in der Neunten Symphonie.

1037. Millöcker, Carl, einer der glänzendsten Vertreter der Wiener Operettenschule, geb. am 29. April 1842 in Wien, war zuerst Schüler des Konservatoriums, um Flötist zu werden; Komposition studierte er bei Josef Laimegger und Franz v. Suppé. Im Alter von 22 Jahren ging er als Kapellmeister an das Grazer Stadttheater, und gleich in seinen ersten Werken wendete er sich der leichten Muse zu. M. war kurze Zeit in Wien, dann in Pest thätig; von 1869—83 war er Kapellmeister am Theater an der Wien, für das er die meisten seiner Stücke geschrieben hat. Unter den Possenmusiken ist die zu „Drei Paar Schuhe" hervorzuheben, von den Operetten „Das verwunschene Schloß" (daraus das bekannte Lied „O du himmelblauer See"), „Apajune, der Wassermann", „Die Jungfrau von Belleville", „Der Bettelstudent", „Gasparone", „Der Feldprediger", „Der Vizeadmiral", „Die sieben Schwaben", „Der arme Jonathan". Der Geschichte wird M. wohl als Komponist des „Bettelstudent" angehören, mit dem er 1882 seinen stärksten Erfolg errang, und der ihm, in den größeren Städten Hunderte von Malen gegeben, die größte Popularität eintrug. Mögen auch andere seiner Partituren seiner gearbeitete Nummern enthalten, drastischer im Ausdruck, frischer und witziger erfunden ist sicherlich keine. M. besitzt zwar keine große Kompositionstechnik — daher sind die Ensembles, besonders die Finales seine schwache Seite; aber sein musikalischer Ausdruck ist von großer Schlagfertigkeit, seine Melodik, die alle Spuren echten Wienertums trägt, natürlich und reich, voll humoristischer, oft geradezu geistreicher Einfälle. M. süßt

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Franz Rummel.
— 1149 —

Julius Ruthardt.
— 1150 —

sich dabei nicht ausschließlich auf Tanzrhythmen; seine Komik ist im kleinen auch formell erfinderisch. Eigentümlich ist ihm ein ausgesprochen volkstümlicher Zug und damit zusammenhängend ein Stich ins Sentimentale. Neben den verstorbenen Meistern Suppé und Strauß behauptet M. jedenfalls den dritten Platz als Repräsentant der deutschen modernen Operette.

1038. *Mödlinger, Hofopernsänger. Berlin.

1039. *Moissl, Fr., Waldhornist, Mitglied der Kgl. Hofkapelle. Wien.

1040. Moran-Olden, Fanny, kgl. bayrische Kammersängerin, geb. am 28. Sept. 1856 zu Kloppenburg im Großherzogtum Oldenburg, genoß ihre musikalische Ausbildung in Dresden bei Frl. Auguste Götze und Frl. Molly von Kotzebue. Sie war in Frankfurt a. M., Leipzig, München, Hamburg und New York engagiert und gastierte in ganz Deutschland, Holland, Dänemark, Rußland. Durch ihr, was Umfang und Klangfülle betrifft, phänomenales Organ, sowie durch ihre große künstlerische Gestaltungskraft hat Frau M.-O. sich einen Namen unter den ersten Sängerinnen gemacht. Ihr Können ist ein sehr vielseitiges. Hochdramatische Partien, unter denen ihr Fidelio obenansteht, Koloraturpartien, wie die Norma, heiteres Fach, z. B. die Frau Fluth, alles beherrscht sie mit gleicher Meisterschaft. Frau M.-O. ist nur als Gast noch an deutschen Bühnen thätig.

1041. Mossel, J., vorzüglicher holländischer Cellist, geb. am 22. April 1870 in Rotterdam, hatte von seinem 5. bis 8. Lebensjahre Violinunterricht und fing dann Violoncellstudien bei L. Köhler an. Später besuchte er die Musikschule der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" von Oskar Eberle. 1886 unternahm M. Konzertreisen durch die Schweiz und Deutschland, wurde Solocellist am Konzerthaus zu Berlin und im folgenden Jahr Mitglied des Philharmonischen Orchesters. 1888 ging M. als Solist an das Orchester des „Konzertgebäudes" in Amsterdam, wo er seit dem Tode Henri Bormans auch Lehrer an der „Musikschule" und am Konservatorium der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" ist und in den Kammermusikabenden der Gesellschaft mitwirkt.

1042. Moszkowski, Moriz, ausgezeichneter Pianist und Komponist, geb. am 23. August 1854 in Breslau, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Berlin auf der „Neuen Akademie der Tonkunst". In der Komposition war R. Wüerst, im Klavierspiel Theodor Kullak sein Lehrer. M. unterrichtete dann privatim und am Kullakschen Institut, trat als begabter Komponist erst mit geistvoller Klaviermusik, später mit Orchesterwerken und einer Oper „Boabdil" an die Oeffentlichkeit und zählte zu den glänzendsten Pianisten, bis seine schwankende Gesundheit ihn für längere Zeit dem Virtuosenberufe entzog. M. siedelte

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Anna Sachse-Hofmeister.
— 1151 —

W. Safonoff.
— 1153 —

1898 nach Frankreich über und lebt seitdem in Paris, das künstlerisch schon längst seine Heimat geworden war. Seinem Stil und seiner Eigenart nach, in der Behandlung des Technischen (z. B. des Orchestersatzes) wie in dem graziösen, esprituollen Charakter seiner Kompositionen gehört M. der Schule französischer Tonsetzer an. So ist auch sein Spiel ein vorwiegend elegantes, von vollendeter Glätte und Durchsichtigkeit und dabei echt musikalisch. M., der in den Konzertsaal zurückgekehrt ist, hat neuerdings davon Proben in England und Deutschland gegeben und dabei ein bemerkenswertes Klavierkonzert in die Oeffentlichkeit geführt. Er gehört der kgl. Akademie der Künste in Berlin als Mitglied an.

1043. Mottl-Standthartner, Henriette, Gattin des folgenden, Sopranistin, geb. am 6. Dezbr. 1866 in Wien, wurde von Professor Ulzek musikalisch ausgebildet. Von Wien aus, wo sie am Hofoperntheater engagiert war, kam sie nach Karlsruhe. Sie ist badische und herzogl. koburgische Kammersängerin.

1044. Mottl, Felix, einer der größten modernen Operndirigenten, geb. am 24. August 1856 in St. Veit bei Wien. Die schöne Sopranstimme des Knaben verschaffte ihm die Aufnahme in das Löwenbergsche Konvikt in Wien, und so entschieden offenbarte sich dort seine musikalische Begabung, daß er seine Studien auf dem Konservatorium fortsetzen und sich zum Berufsmusiker ausbilden konnte. Hellmesberger und Herbeck waren seine Lehrer. M. trat in die Oeffentlichkeit, als in Wien gerade die Kämpfe für und gegen Wagner am erbittertsten tobten. Er schlug sich auf die Seite des Meisters und wurde einer seiner glühendsten und thatkräftigsten Verehrer. Eine Zeit lang leitete M. mit jugendlichem Enthusiasmus die Aufführungen des Akademischen Wagnervereins in Wien, ging dann aber (1876) nach Bayreuth, um in unmittelbarer Nähe Wagners, gefördert durch sein Vertrauen und seine Teilnahme, helfend und studierend in die intimsten Absichten des Dichterkomponisten bei der Einstudierung seiner Werke eingeweiht zu werden. M., der zunächst an der eingegangenen „Komischen Oper" in Wien als Kapellmeister wirkte, erhob sich zu seiner vollen Dirigentenbedeutung, als er 1881 als Nachfolger Dessoffs Hofkapellmeister in Karlsruhe wurde. Er ist hier nicht nur mit aller Energie für die Wagnersache eingetreten, sondern wirkte auch bahnbrechend durch die Aufführungen wertvoller aber bisher vernachlässigter Opern, wie Cornelius' „Barbier von Bagdad", Berlioz' „Trojaner" und mancher talentvollen Erscheinung auf dramatischem Gebiete. In der Stellung eines Großh. Badisch. General-Musikdirektors ist M. der unumschränkte Herrscher und Organisator seines Opernensembles, das er auf eine glänzende Stufe der künstlerischen Leistungsfähigkeit gehoben

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Camille Saint-Saëns.
— 1154 —

Lillian Sanderson.
— 1156 —

und zu wahren Musteraufführungen klassischer und moderner Werke geführt hat. In Bayreuth übernahm M. nach einander den „Tristan", den „Parsifal" und den „Ring" und hat dadurch seinen Ruf noch gesteigert. Den vielfachen verlockenden Anerbietungen nach den Hauptstädten des Kontinents ist M. nur vorübergehend als Gast gefolgt; seine große Beliebtheit und die selbständige künstlerische Stellung fesselten ihn begreiflicherweise an Karlsruhe. Als Komponist ist M. mit Liedern, einem Streichquartett, Orchesterbearbeitungen und den beiden Opern „Agnes Bernauer" und „Fürst und Sänger" hervorgetreten.

1045. Muck, Carl, Dr., Kapellmeister, geb. am 22. Oktober 1859 in Darmstadt. In seinem Vater, dem Kapellmeister Dr. J. Muck, hatte er ein treffliches Vorbild und seinen ersten Lehrer. Er bildete sich musikalisch bei Rißner in Würzburg und auf dem Konservatorium in Leipzig weiter, lag aber dabei wissenschaftlichen Studien an den Universitäten von Leipzig und Zürich ob. Erst in letzterer Stadt entschied sich sein Los, als der Kapellmeister des Theaters, an dem er sich als Chordirektor hatte engagieren lassen, krank wurde und M. für ihn einspringen mußte. Er fand so viel Gefallen am Dirigieren und zeigte ein so großes Talent dafür, daß er dem Pulte fortab treu blieb. An den Bühnen von Salzburg, Brünn, Graz und Prag bildete er sich zu einem der ersten Meister des Taktstockes aus und wurde 1892 als Dirigent an die kgl. Oper in Berlin berufen. Hier lebt M. seither in erster Stellung; vertretungsweise übernahm er auch mit großem Erfolge die Leitung der Symphonieabende der kgl. Kapelle. Was ihn charakterisiert, ist die phänomenale Sicherheit und Vielseitigkeit seines Könnens, seine vornehme und objektive Art, dem Kunstwerk zu dienen. M., der durch Ordensverleihungen u. s. w. vielfach ausgezeichnet wurde, ist als Gast in Petersburg, in Madrid und in der Deutschen Oper (Covent-Garden) in London mit Recht gefeiert worden.

1046. Mühldorfer, Wilhelm, Kapellmeister und Komponist, geb. am 6. März 1836 in Graz, war in Mannheim Schüler von Vincenz Lachner und Stephan Grua und bildete sich später selbst weiter. Als Operndirigent war M. in Ulm, Würzburg, Lübeck, Detmold, Mainz und Leipzig (1867 bis 1881) mit Auszeichnung thätig und wurde 1881 an das Cölner Stadttheater berufen. Hier wirkt M. neben Arno Kleffel in erster Stellung. M. hat eine Reihe Opern, ein Ballett, Schauspielmusiken, Ouvertüren und Lieder geschrieben.

1047. Mühlfeld, Richard, berühmter Klarinettist, geb. am 28. Februar 1856 in Salzungen (Herzogt. Meiningen), erhielt eine künstlerische Unterweisung nur in Harmonielehre, Kontrapunkt ꝛc. von dem Hofkapellmeister Emil Büchner in

Digitized by Google

Eugen Sandow.
— 1157 —

Adeline Sandow-Herms.
— 1158 —

Meiningen. Er bildete sich auf eigene Hand zu einem der hervorragendsten Vertreter seines Instrumentes aus. Vielfach als Solist auftretend, hat sich M. namentlich durch seine Wiedergabe des Klarinettenpartes in Brahms' herrlichem Quintette einen bedeutenden Namen gemacht. Er war mit Brahms, der gern in Meiningen weilte, befreundet und für ihn schrieb der Meister ein Klarinetten-Trio und die Sonate für Klarinette und Klavier. In Bayreuth wirkte M. von 1875 bis 1896 im Orchester mit, und lebt seit 1873 als 1. Klarinettist und Herzogl. Kammervirtuos in Meiningen.

1048. Mülberger-Leisinger, Elisabeth, Bühnen- und Oratoriensängerin, jetzige Frau Oberbürgermeister Dr. Mülberger in Eßlingen, geb. am 17. Mai 1863 in Stuttgart. Nach vollendetem Studium bei Madame Viardot-Garcia in Paris wurde sie für das kgl. Opernhaus in Berlin verpflichtet, zuerst als Koloraturſängerin, später als jugendlich dramatische. Das Berliner Engagement blieb ihr einziges und nach zehnjähriger, verdienstvoller Wirksamkeit zog sich E. L. bei ihrer Verheiratung ins Privatleben zurück. Als Künstlerin zeichnete sie sich nicht nur gesanglich und dramatisch durch ein sicheres und großes Können aus, sondern recht eigentlich als bedeutende Musikerin. Als solche bewährte sie sich auch im hohen Grade, wenn sie die Bühne mit dem Konzertsaal oder der Kirche vertauschte. Außerhalb Berlins ist E. L. durch häufige Gastspiele bekannt geworden. Ihr Ruf führte sie auch nach Paris; hier jedoch gab ihr Auftreten in der Großen Oper im Jahre 1887 Veranlassung zu unliebsamen chauvinistischen Demonstrationen. E. L. ist kgl. preuß. Kammersängerin.

1049. Müller, Adolf, Sohn des bekannten Wiener Singspielkomponisten Adolf M. senior, geb. am 15. Oktober 1839 in Wien, ging 1875 als Dirigent an die Deutsche Oper zu Rotterdam; seit längerer Zeit ist er der vortreffliche erste Kapellmeister des Theaters an der Wien in Wien. M. schrieb einige ernste Opern, bekannter aber wurden seine Operetten „Der Hofnarr", „Der Liebeshof" u. a., in denen er mit Geschick den Traditionen der von Suppé begründeten Wiener Schule folgt.

1050. Müller, William, Tenorist, geb. am 4. Februar 1845 in Hannover, machte seine Studien bei H. Dorn und L. Fischer. Seit seinem Auftreten als Joseph am Hoftheater in Hannover im Jahre 1868 zählt er zu den namhaften Bühnensängern. 1874—76 in Leipzig engagiert, gehörte er längere Zeit in hervorragender Thätigkeit der Berliner Hofoper an, und kehrte dann nach Hannover zurück, wo er, gelegentlich noch gastierend, lebt.

1051. Müller-Berghaus, Karl, Kapellmeister, geb. am 14. April 1829 in Braunschweig, war daselbst Mitglied des jüngeren „Müller-Quartetts". Nachdem er einige Zeit

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Emil Sauer.
— 1160 —

Julius Schäffer.
— 1162 —

in Berlin als Konzertmeister thätig gewesen war und darauf die Stelle eines Hofmusikers in Weimar bekleidet hatte, folgte er 1866 einem Rufe als Kapellmeister nach Rostock. Später leitete er die Kurkapelle in Wiesbaden, eine Zeit lang auch das Orchester des Grafen Dervies in Lugano, ging dann als Kapellmeister 1881—86 nach Hamburg, und von dort als Dirigent des Harmonieorchesters nach Rotterdam. Er nahm als Komponist den Namen Müller-Berghaus an, nach dem Mädchennamen seiner Frau, der kgl. württemb. Kammersängerin Elvira B., die in Stuttgart ein Gesangsinstitut gründete. Von Kompositionen sind Streichquartette, eine Kantate und größere Instrumentalwerke zu nennen, vor allem aber seine Orchesterbearbeitungen Lisztscher Rhapsodien, Brahmsscher Tänze, einiger Werke von Beethoven (Cis-moll-Quartett) und Wagner u. s. w., die in allen Kapellen gespielt werden und ihn als Meister der Instrumentation zeigen. M.-B. lebt in Abo in Finnland, im Sommer in Stuttgart

1052. Müller-Hartung, Karl, Dirigent und Lehrer, geb. am 19. Mai 1834 in Stadtsulza in Thüringen, studierte Theologie in Jena, ging aber dann zu Kühmstedt nach Eisenach, um sich zum Musiker auszubilden. 1855—57 war M. Dirigent an der Dresdener Oper; 1857 ging er als Nachfolger seines Lehrers nach Eisenach, wo er Musikdirektor, später Professor wurde, und nahm 1865 die Stelle eines Kirchenmusikdirektors in Weimar an. 1869 bis 1872 beteiligte sich M. als II. Hofkapellmeister an der Leitung der Oper in Weimar; seit 1889 lebt er dort als Hofrat und Direktor der von ihm begründeten großherzoglichen Orchester- und Musikschule. M. gab Orgelsonaten, geistliche Gesangsmusik und eine „Harmonielehre" heraus, von der 1879 der erste Band erschien.

1053. Müller-Reuter, Theodor, Dirigent und Komponist, geb. am 1. September 1858 in Dresden, studierte Klavier bei Friedrich Wieck, Komposition bei Meinardus und Julius Otto, und kam noch ein Jahr auf das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Nachdem er in Straßburg als Lehrer für Klavier und Theorie seit 1879 gewirkt hatte, wurde er 1889 Kapellmeister des Männergesangvereins „Orpheus" in Dresden. In demselben Jahr übernahm er auch die Leitung der Singakademie, und 1892 wurde er Lehrer am kgl. Konservatorium. Seit 1894 lebt er in Krefeld als kgl. Musikdirektor und Dirigent der Konzertgesellschaft. M.-R. veröffentlichte Lieder, Klavierstücke und Etüden, Chöre für Frauen- und Männerstimmen, das „Vaterunser" für gemischten Chor und Orchester, symphonische Werke und die beiden Opern „Dudolina" und „Der tolle Graf".

1054. Müller-Ronneburger, Katharina, hervorragende Oratoriensängerin, geb. am 21. Dember 1846 in Berlin als Toch-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Philipp Scharwenka.
— 1164 —

Xaver Scharwenka.
— 1165 —

ter des kgl. Konzertmeisters Wilhelm Ronneburger, erhielt ihre gesangliche Ausbildung von Professor Kotzolt. Sie hat sich einen bedeutenden Ruf begründet, namentlich durch die stilvolle Wiedergabe aller großen Sopranpartien der Kirchen- und Oratorienmusik und wirkte in ganz Deutschland, Holland und der Schweiz in Konzerten und auf Musikfesten mit Auszeichnung. Ihr besonders in der Höhe ungemein leicht ansprechendes Organ, das sie in allen Lagen gleichmäßig beherrscht, und ihre musterhafte Atemführung machten sie u. a. zu einer hervorragenden Vertreterin der Sopranpartie im Soloquartett des Schlußsatzes der neunten Symphonie. Jetzt ist Frau M.-N. eine gesuchte Gesangslehrerin in Berlin.

1055. **Munzinger**, Edgar, geb. am 3. August 1847 in Olten in der Schweiz, studierte auf dem Leipziger Konservatorium, darauf bei Kiel und Ehrlich in Berlin. Er wirkte hier als Klavierlehrer (1874 bis 1884), in Winterthur (1884–93) auch als Dirigent der Abonnementskonzerte und war 1893–98 wieder in Berlin als Direktor des Eichelbergschen Konservatoriums thätig. M. schrieb drei Symphonien: „In der Nacht", „Symphonie in B", „Nerosymphonie", eine Oper „Lucretia Collatina", die symphonischen Dichtungen „Werner Stauffacher" und „Am Blocksberg", Lieder, Frauenchöre und Klavierstücke.

1056. ***Myrzwinski**, Tenorist. Paris.

1057. ***Nachbaur**, Franz, geb. am 25. März 1835 zu Schloß Gießen bei Friedrichshafen, genoß seine Ausbildung in Stuttgart, sang an verschiedenen Theatern, zuletzt 1866–1890 in München, wo er den Titel Kammersänger erhielt.

1058. **Naval**, Franz, lyrischer Tenor, geb. am. 20. Oktober 1865 in Laibach in Oesterreich, studierte Gesang bei Professor Dr. Gänsbacher in Wien. Er wirkte sieben Jahre in Frankfurt a. M., war von 1895 bis 98 Mitglied der Hofoper in Berlin und gehört gegenwärtig der Wiener Oper an. N. besitzt eine kleine, aber sympathische, technisch vorzüglich gebildete Stimme. Er überragt die meisten seiner Kollegen durch die Feinheit und den musikalischen Geschmack seines Vortrags und ist zugleich ein äußerst gewandter Darsteller. Im Konzertsaal hat er sich besonders als Vertreter der Tenorpartie in dem berühmten Frankfurter Vokalquartett ausgezeichnet. N. ist kgl. sächsischer Kammersänger.

1059. **Nebe**, Carl, Baßist, fing seine musikalische Laufbahn mit 20 Jahren an der Wiesbadener Hofbühne unter Direktor Jahn an. Nach dreijähriger Thätigkeit ging er nach Dessau; während der Sommermonate sang er wiederholt an der Krollschen Bühne in Berlin. 1890 kam N. nach Karlsruhe und begann bei Motil das Studium Wagnerscher Partien. Sein Alberich und sein Beckmesser errangen ihm auch in Bayreuth, Stuttgart, Amsterdam und Lon-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Wally Schauseil.
— 1166 —

Karl Scheidemantel.
— 1167 —

don bemerkenswerte Erfolge. Nach einem Gastspiel am Königlichen Opernhause wurde N. von 1900 ab für Berlin verpflichtet.

1060. Neitzel, Otto, Dr., hervorragender Pianist, geb. am 6. Juli 1852 in Falkenburg in Pommern. Nach Beendigung seiner wissenschaftlichen Studien in Berlin, auf dem Joachimthalschen Gymnasium und der Universität, widmete er sich seiner musikalischen Ausbildung. Er wurde Schüler von Kullak, später von Liszt; Wüerst und Kiel übernahmen den Kompositionsunterricht. Vom Jahre 1878 an beginnt seine abwechslungsreiche Thätigkeit als Künstler. In Straßburg, wohin er sich zuerst wandte, war er Lehrer am Konservatorium und Musikdirektor des Theaters, in Moskau Professor des kaiserlichen Konservatoriums. Von dort nach Köln berufen, bekleidete er wieder die Stelle eines Lehrers am Konservatorium und übernahm gleichzeitig für die Kölnische Zeitung das Musikreferat. Bei alledem hat N. auch in Deutschland, England, Frankreich mit höchstem Erfolge konzertiert. Weiß der Künstler sich vermöge seiner Intelligenz und seines eminenten Könnens auch der modernen Richtung anzuschließen, so ist die Wiedergabe der klassischen Werke, insbesondere der Beethovenschen Sonaten, seine eigentliche Domäne.

1061. Neruda, Wilma, die berühmteste Geigenvirtuosin der Neuzeit, geb. am 29. März 1839 in Brünn. Sie war Schülerin von Jansa auf dem Wiener Konservatorium und trat in Gemeinschaft mit ihrer Schwester, der Pianistin Amalie, zuerst, 7 Jahre alt, in Wien öffentlich auf. Häufige Kunstreisen führten sie durch Deutschland und nach London und Paris. In Paris vermählte sie sich mit dem Komponisten Ludwig Normann, nach dem sie sich fortan Normann-Neruda nannte, trennte sich aber von ihm nach kurzer Ehe und nahm 1869 ihren ständigen Wohnsitz in London, wo sie jetzt als Witwe des bekannten Pianisten Charles Hallé lebt. N. N. wurde in England eine der gefeiertsten Künstlerinnen. Ihrem Spiel und ihrer Auffassung wohnt eine gewisse Größe inne, wie sie gewöhnlich nur bei männlichen Virtuosen zu finden ist. Sie wirkte nicht nur als Solistin in den großen Philharmonischen und Krystallpalastkonzerten, sondern sie spielt auch seit langen Jahren die erste Geige in den Kammermusikaufführungen der Popular-Concerts.

1062. Nicklaß-Kempter, Selma, hervorragende Bühnen- u. Konzertsängerin, geb. 2. April 1849 in Breslau, begann mit 14 Jahren ihre Studien auf dem Sternschen Konservatorium in Berlin bei Jenny Meyer. 1867—1868 gehörte sie als Koloratursängerin der Krollschen Bühne an und ging dann nach Aachen, Augsburg, Leipzig und Rotterdam. In Rotterdam war die Künstlerin, deren Ruf sich schnell verbreitet hatte, 10 Jahre hindurch als Koloratur-

Digitized by Google

Otto Schelper.
— 1168 —

Flora Scherres-Friedenthal.
— 1169 —

sängerin, Soubrette und jugendlich Dramatische mit glänzendem Erfolge thätig. Was sie in die vorderste Reihe der lebenden Sängerinnen stellte, waren nicht nur die stimmlichen Vorzüge: ihr weiches und überaus reizvolles Organ, das in allen Lagen eine seltene Ausgeglichenheit zeigte, und die Meisterschaft ihrer Technik in der Cantilene wie im Koloraturgesange; die Stärke ihrer Wirkung beruhte fast noch mehr in der seelischen Belebung ihres Gesanges und ihrem vornehmen stets echt musikalischen Empfinden. Ihre Verheiratung veranlaßte die Künstlerin von der Bühne Abschied zu nehmen und sich in Wien als Konzertsängerin und Gesanglehrerin am Konservatorium niederzulassen. S. Nicklaß-Kemptner wurde bald eine der gesuchtesten Lehrerinnen. Zu ihren Schülerinnen gehörte u. a. die Kronprinzessin Stephanie. 1893 siedelte sie nach Berlin über und ist seitdem mit außerordentlichen Erfolgen als Vorsteherin der Gesangsklassen am Sternschen Konservatorium thätig. Frau Nicklaß-Kemptner ist eine hervorragende Erscheinung des Konzertsaals geblieben, ihre Liederabende bieten das Beispiel einer ausgesuchten Feinkunst des Gesanges nach der Seite der Technik wie des Vortrags hin. Frau Nicklaß-Kemptner ist der Titel „Professorin" verliehen.

1063. Nicodé, Jean Louis, geb. am 12. August 1853 in Jerczig bei Posen, war Zögling der Kullakschen Akademie der Tonkunst, an der er auch von 1871—78 die Stelle eines Klavierlehrers bekleidete. Er ging darauf nach Dresden, wo er am kgl. Konservatorium wirkte und 1885 die nach ihm benannten „Nicodé-Konzerte" begründete, an deren Spitze er noch heute als Orchesterdirigent steht. 1895 gesellte sich dazu ein eigener a capella-Chor. In der Komposition war N. Schüler von Wüerst und Kiel. Seine Hauptwerke sind die Symphonischen Variationen für Orchester op. 27, in denen sich bisher die Stärke und Feinheit seiner Begabung am schönsten entfaltet hat, die Symphonie-Ode „Am Meer" und die symphonische Dichtung „Die Jagd nach dem Glücke". Außerdem hat N. eine Cellosonate, zwei Hefte Konzertetüden und größere und kleinere Klavierwerke geschrieben.

1064. Nielsson, Christine, die „schwedische Nachtigall", geb. am 20. August 1843 auf Sjöabel bei Werjö in Schweden. Franz Berwald in Stockholm war ihr erster Lehrer, dann wurde sie Schülerin von Enrico delle Sedie in Paris. Drei Jahre gehörte sie dem Théâtre Lyrique in Paris an, wurde 1868 an die große Oper engagiert, verließ sie aber bald wieder und unternahm mit Strakosch eine Reise durch Amerika, die ihr reiche Erfolge brachte. Nach ihrer Rückkehr trat sie in den Hauptstädten Europas als gefeierte Gesangsgröße auf. In Deutschland machten sie 1876 bis 1877 ihre Hamburger und Wiener Gastspiele bekannt. Nach dem Tode ihres ersten

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Max Schillings.
— 1170 —

Felix Schmidt.
— 1173 —

Gatten, eines Franzosen, heiratete sie 1887 den Grafen Casa di Miranda in Madrid. Chr. N. ist später noch häufig in London mit größtem Erfolge aufgetreten.

1065. Niemann, Albert, der geniale Sänger und Darsteller, geb. am 15. Januar 1831 zu Erxleben bei Magdeburg, Sohn eines Gastwirts, besuchte die Realschule zu Aschersleben, die er als Sekundaner verließ, um sich auf der Schettlerschen Maschinenfabrik in Sudenburg bei Magdeburg dem Maschinenbaufach zu widmen. Aber noch ehe die Lehrzeit vorüber war, nötigte ihn die Mittellosigkeit der Familie für schnellen Erwerb zu sorgen, und so kam er auf den Gedanken, sein Glück an der Bühne zu versuchen. Achtzehn Jahre alt, ging N. nach Dessau und fand hier am Hoftheater Beschäftigung in kleinen Rollen und als Mitglied des Opernchores. Friedrich Schneider, der seiner Zeit berühmte Komponist des Oratoriums „Das Weltgericht", damals Kapellmeister in Dessau, wurde zuerst auf die Tenorstimme des jungen Choristen aufmerksam und veranlaßte den Baritonisten Rusch, ihm Gesangsunterricht zu erteilen. N. begann nun seine Laufbahn als Solist in Halle und einer Anzahl kleinerer Bühnen, die ihm Gelegenheit boten, zugleich seine schauspielerische Begabung auszubilden, und gastierte darauf erfolgreich in Stuttgart und Königsberg. Eine bedeutsame Wendung nahm das Schicksal N.'s durch das fördernde Interesse, das die Hannöversche Königsfamilie ihm entgegenbrachte. König Georg gewährte die Mittel, seine gesangliche Ausbildung in Paris unter Duprez zu vollenden. Nach seiner Rückkehr wurde N. an das Hoftheater in Hannover als Heldentenor engagiert und begann nun die Aufmerksamkeit der gesamten Theaterwelt auf sich zu lenken. Als die Hannöversche Bühne nach dem Kriege von 1866 unter Preußisches Regime kam, wußte Intendant v. Hülsen den Künstler, der bereits eine dominierende Stellung einnahm, nach Berlin zu ziehen. 23 Jahre hindurch hat N. als Mitglied, später als ständiger Gast an der Berliner Oper eine Thätigkeit entfaltet, die an äußerem Glanz des Erfolges wie an innerer künstlerischer Bedeutsamkeit wenig andern zu vergleichen ist. N. ist eine jener gewaltigen Künstlernaturen, die auf ihre Sphäre dauernd einen bestimmenden Einfluß ausüben. Sein Wirken war ein völliger Umsturz althergebrachter Traditionen, der Begriff des Helden in der Oper hat erst durch ihn seine Prägung erhalten. Was neu und eigen an N.'s Art, das war nicht nur die ritterliche Männlichkeit, mit der er seine Rollen verkörperte, und mit der er für immer das girrende und posierende Gesangsvirtuosentum aus dem Felde schlug; wichtiger noch war die Einheit, in die bei ihm der Sänger und Schauspieler verschmolz. Ergreifend in der Wahrheit und schlichten Größe seines Pathos, war N.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Alois Schmitt.
— 1174 —

Georg Schnèevoigt.
— 1175 —

einer der größten Darsteller der deutschen Bühne und hätte sich im gesprochenen Drama gewiß nicht weniger als im gesangenen behauptet. Dem Sänger standen die Mittel eines edlen und mächtigen Organs und einer beträchtlichen Gesangstechnik zu Gebote, die es ihm ermöglichte, auch auf dem Gebiete des Liedes und des Oratoriums tiefgehende Wirkungen zu erzielen. Ein günstiger Zufall stellte diesen Mann an die Spitze des deutschen Kunstlebens, als Richard Wagner nach geeigneten Kräften zur Verwirklichung seines großen Reformationswerkes Umschau hielt. N. war nicht nur einer der ersten und markantesten Vertreter des Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Stolzing, Tristan und Siegmund (den er 1876 in Bayreuth kreirt hat), er hat auch durch die ganze Art seines Künstlertums in erster Linie dazu beigetragen, den Wagnerschen Prinzipien auf der Bühne Geltung zu verschaffen. Wie N.'s Kunst nicht denkbar wäre ohne die befruchtende Berührung mit dem Meister, dem er bis zu dem Tage, wo er ihn auf seinen Schultern zu Grabe tragen half, in inniger Freundschaft ergeben war, so war auch das neudeutsche Musikdrama auf die Mitwirkung solcher schöpferischer Individualitäten angewiesen. Auf dieser Wechselbeziehung zwischen ihm und seiner Zeit beruht die geschichtliche Bedeutung N.'s, der jedoch trotz seines Wagnertums keineswegs einseitig war. Auch die Helden der französischen und italienischen Oper fanden in ihm einen genialen Interpreten; sein Josef, sein Idomeneo, sein Cortez vor allen sein Florestan waren überragende Leistungen, und selbst ein Max im Freischütz und ein Faust und ein Fra Diavolo lagen nicht außerhalb seines Bereiches und Könnens. Im Konzertsaal weckte namentlich sein Vortrag Schumannscher Lieder Begeisterung und unvergeßlich bleibt seine Wiedergabe des Händelschen Judas Maccabäus. Von Berlin aus, wo er von seinem Publikum stets verstanden und enthusiastisch gefeiert wurde, hat N. vorbildlich auf die ganze zeitgenössische Bühnenkunst gewirkt, obgleich er nur äußerst selten durch Gastspielreisen für die Verbreitung seines Ruhmes gesorgt hat. 1861 sang er in jener denkwürdigen ersten Wagner-Aufführung in Paris den Tannhäuser; 1886—87 unternahm er eine Amerikafahrt. 1889 zog er sich geräuschlos, auf jede Abschiedsfeier verzichtend, ins Privatleben zurück. N. ist königl. preuß. Kammersänger. Er war in erster Ehe mit der verstorbenen Marie Seebach und ist jetzt mit der genialen Hedwig Rabe verheiratet. Er lebt in Berlin, mit Vorliebe der Malkunst ergeben.

1066. Nikisch, Arthur, einer der gefeiertsten Dirigenten der Gegenwart, geb. am 12. Oktober 1855 zu Szent in Ungarn, studierte als Schüler des Wiener Konservatoriums das Violinspiel bei Hellmesberger, Komposition bei Dessoff. 1847

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Franz Schörg.
— 1176 —

Bernhard Scholz.
— 1177 —

verließ er die Anstalt, nachdem sein Streichsextett preisgekrönt war, und trat als Violinist in das Wiener Hoforchester ein. Sein Entdecker wurde Angelo Neumann, der ihn im Jahre 1878 als Kapellmeister an das Leipziger Stadttheater engagierte. Bald erregte N. Aufsehen, schwang sich neben Sucher und Anton Seidl in die erste Stellung auf und wurde der ausgesprochene Liebling Leipzigs. Vorübergehend war er dann als Nachfolger Gerikes am Symphonieorchester in Boston (1889) und als Operndirektor in Budapest (1893) thätig, bis er in seine zweite Heimat Leipzig zurückkehrte. Hier lebt er jetzt in der meistbegehrtesten Stellung Deutschlands, als Direktor der Gewandhauskonzerte; zugleich leitet er die Abonnementskonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters in Berlin und Hamburg. Aus der Schule der Anhänger Wagners und Liszts hervorgegangen, ein durch und durch modern empfindender Musiker, liegt N. doch mit gleicher Hingebung auch der Pflege der Klassiker ob und berücksichtigt die Produktion der Lebenden ohne Ansehen der Person oder Richtung. Als Dirigent verbindet er vornehme Ruhe und zurückhaltendes Wesen mit einem Temperament, das gelegentlich um so fesselloser und ergreifender hervorbricht. Entsprechend seinem Naturell ist es einerseits die geistvoll berechnete Musik eines Berlioz und das ihr ähnliche, andererseits das Melancholische und Phantastisch-Wilde slavischer Tonsetzer, vornehmlich Tschaikowskys, das Nikisch besonders nahe liegt; doch auch für die Romantik Schumanns weiß er, wie kaum ein anderer, die Stimmung zu treffen.

1067. Nordica, Lillian, englische Primadonna, geb. am 12. Dezember 1859 in Farmington, Maine, erhielt ihren Unterricht auf dem New England Conservatory in Boston von Prof. John O'Neill, und trat zuerst in den Oratorienaufführungen der „Händel und Haydn Gesellschaft" auf. 18 Jahre alt kam sie mit der Gilmore-Truppe nach London, ging aber noch nach Mailand, um bei San Giovanni zu studieren. Mit ihrem Debüt in Brescia als Traviata begann 1879 die glänzende Laufbahn, die sie zunächst nach Rußland führte. Bis 1882 sang sie in Petersburg und Moskau, trat dann in Paris auf, verheiratete sich aber bald und zog für kurze Zeit sich von der Bühne zurück. Nach dem Tode ihres Gatten erschien sie 1886 wieder in London als Traviata, machte 1889 mit der Patti eine Tournée durch Amerika und wurde 1894 für die Elsa nach Bayreuth engagiert. Seit dieser Zeit ist die ehemalige Koloraturs ängerin in England eine Vertreterin der Wagnerschen Partien geworden.

1068. Noskowski, Sigismund, Komponist und Dirigent, geboren am 2. Mai 1846 in Warschau, wurde 1869 Schüler Kiels in Berlin, nachdem er bereits in seiner Vaterstadt, wo er das Konservatorium besucht hatte, als Musiklehrer thätig

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Anton Schott.
— 1178 —

Alwin Schröder.
— 1180 —

gewesen und eine Notenschrift für Blinde erfunden hatte. 1876 nahm N. die städtische Musikdirektorstelle in Konstanz an, ging später nach Warschau zurück und lebt dort als Dirigent der Musikgesellschaft und Lehrer am Konservatorium. Außer einer großen Kantate für Soli, Chor und Orchester „Die Wassernymphe" schrieb N. Symphonien, Streichquartette, ein Klavierquartett, eine Ouvertüre „Das Meerauge", Klavierstücke, Chöre und Lieder. Als Dirigent wird N. außerordentlich geschätzt.

1069. Oberthür, Karl, geb. am 4. März 1819 in München, bildete sich zum Harfenvirtuosen aus und wurde der Lehrer fast aller lebenden Harfenisten von Bedeutung. Er hielt sich in Wiesbaden, Zürich und Frankfurt a. M. auf und ist seit 1844 in London ansässig. Von hier aus hat er später häufige Konzertreisen unternommen, die seinen Ruf begründet haben. Er hat die Harfenlitteratur durch zahlreiche Kompositionen bereichert.

1070. Obrist, Aloys, Dr. phil., begabter Dirigent, geb. am 30. März 1867 in San Remo (Italien). Er war Zögling der Großh. Musikschule in Weimar (Müller-Hartung) und in Berlin, wo O. nach sechssemestrigem Studium promovierte, Schüler Albert Beckers. Als Kapellmeister wirkte er an den Stadt-Theatern von Rostock, Brünn und Augsburg, bevor er im Herbst 1895 an die Hofoper in Stuttgart engagiert wurde. In der Stellung eines Hofkapellmeisters und Direktors der Abonnementskonzerte hat sich O. in der württembergischen Hauptstadt den Ruf eines ebenso feinsinnigen wie tüchtigen und kenntnisreichen Musikers erworben.

1071. Ochs, Siegfried, Dirigent, geb. am 19. April 1858 in Frankfurt a. M., studierte Medizin in Heidelberg und ging dann zu seiner musikalischen Fortbildung nach Berlin, wo hauptsächlich Fr. Kiel und Heinr. Urban seine Lehrer waren. Bülow interessierte sich für den schlagfertigen und talentvollen jungen Musiker und veranlaßte, daß ihm die Einstudierung des ursprünglich mit dem Konzertunternehmen des Orchesters verbundenen „Philharmonischen Chores" übertragen wurde. In dieser Stellung und als eine Art Amanuensis des genialen Mannes wurde O. eine nicht zu unterschätzende künstlerische Förderung zu teil. O. blieb an der Spitze des von ihm geschaffenen und herangebildeten Vereins, auch als dieser eine selbständige Körperschaft wurde und dank der Energie ihres Leiters eine immer wichtigere Rolle im Berliner Musikleben spielte. In richtiger Erkenntnis der für die künstlerische Disziplinierung eines Chores unerläßlichen Prinzipien, und mit Hingabe und eisernem Fleiße ist es ihm in kurzer Zeit gelungen, seinen Verein auf eine Höhe zu bringen, die in mancher Beziehung von keinem andern erreicht wird. Aufführungen, wie die der „Schöpfung", des „Schicksals-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Maria Schröder-Hanfstaengl.
— 1183 —

Oskar Schubert.
— 1185 —

liedes", der H-moll-Messe haben davon Zeugnis abgelegt. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich O. durch die Vorführung neuer Werke. So sind z. B. Tinels „Franziskus", Berlioz' Requien, Wolfs „Feuerreiter", Verdis pezzi sacri in Berlin zuerst durch den Philharmonischen Chor zu Gehör gebracht worden.

1072. Olitzka, Rosa, ausgezeichnete Altistin, geb. am 6. September 1873 in Berlin. Ihre gesangliche Ausbildung leiteten Désirée Artôt und Professor Julius Hey. Ihre Stimme erregte berechtigtes Aufsehen, ein richtiger Kontra-Alt von seltener Kraft und Fülle. Ihren Gesang charakterisiert das Quellende ihres Tones und die tiefdunkle Färbung; dazu kommt ein lebendiges Ausdrucksvermögen von großer dramatischer Schlagkraft. Nach Engagements in Brünn und Hamburg hat sich R. O. hauptsächlich in England (London, Covent garden) und Amerika (New-York, Metropolitan Opera-House) einen Namen gemacht. Später folgten Gastspiele in Italien, Paris und Petersburg und erfolgreiche Konzertreisen in Deutschland.

1073. Ondriczek, Franz, Violinvirtuos, geb. am 29. April 1859, war der Sohn eines Orchestermusikers zu Prag. Schon als Knabe spielte er in einer Tanzkapelle, die sein Vater leitete, mit. So wurde sein musikalisches Talent frühzeitig geweckt, aber erst mit 14 Jahren begann er ein geordnetes Studium auf dem Prager Konservatorium. Nach drei Jahren verließ er es, um, unterstützt durch einen Prager Kaufmann, unter Massart auf dem Pariser Conservatoire sich weiter zu bilden. Hier errang er nach zwei Jahren den ersten Preis und ging dann als Virtuose auf Reisen. Er erwarb sich bald einen bedeutenden Ruf und ist mit außerordentlichen Erfolgen in den größten Konzerten des Kontinents aufgetreten. O. ist k. k. Kammervirtuos und lebt in Wien.

1074. Orgeni, Anna Maria Aglaja (eigentlicher Name: von Görger St. Jörgen), berühmte Koloraturſängerin und bekannte Gesanglehrerin, geb. am 17. Dezember 1843 in Rima bei Tismenice in Galizien. Nach zweijährigem Studium bei Pauline Viardot-Garcia in Baden-Baden erregte sie zuerst als Konzertsängerin Aufsehen. 1865 betrat sie die Berliner Hofbühne mit großem Erfolge, verließ sie aber wieder im folgenden Jahre bei Ausbruch des Krieges, wirkte fünf Jahre hindurch in London, und war 1871—72 gefeierter Gast der Bühnen von Leipzig, Dresden und Hannover. Gesundheitsrücksichten zwangen die Künstlerin, sich frühzeitig zurückzuziehen. 1886 wurde sie als erste Gesanglehrerin an das Dresdener Konservatorium berufen.

1075. Osborne, Adrienne, Altistin, geboren im Jahre 1873 in Buffalo in Nordamerika, machte ihre Anfangsstudien unter Leitung der Opernsängerin Marie Götze; ihre eigentliche Ausbildung vollendete

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Ernst von Schuch.
— 1186 —

Hans Schütz.
— 1189 —

Dr. Felix Kraus. Sie wirkte als ausgezeichnete Bühnen- und Konzertsängerin in Leipzig, Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Bremen, Frankfurt, desgleichen in Holland, England und Amerika mit steigendem Erfolge. Der Herzog von Altenburg und der Fürst von Sondershausen verliehen ihr die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

1076. Pachmann, Wladimir von, Pianist, geb. am 27. Juli 1848 in Odessa, studierte bei seinem Vater, dem Universitäts-Professor v. P. in Wien und im Konservatorium unter Professor Dachs. Er trat als Klaviervirtuose zunächst in Rußland auf (1869), machte dann Reisen nach Paris und London und kam bereits als renommierter Künstler nach Deutschland. P. verfügt über einen feinschattierten Anschlag und hat sich besonders einen Namen als Chopinspieler gemacht, der das slavische Wesen, die Eleganz und Anmut des polnischen Komponisten vortrefflich wiederzugeben versteht.

1077. Paderewski, Ignatz, Klaviervirtuose, geb. am 6. November 1859 in Podolien, war Schüler des Warschauer Konservatoriums und studierte später unter R. Willerst und H. Urban in Berlin. Von 1879—83 war er Lehrer des Warschauer Konservatoriums, lebte dann bei Neustadt in Böhmen, unternahm größere Kunstreisen und konzertierte namentlich mit großem Erfolg in Amerika. Dort wie auch in London gehört P. zu den am meisten gefeierten Pianisten der Gegenwart. 1890 erhielt er den Orden der rumänischen Krone. P. lebt in Paris. Er hat zwei- und vierhändige Klavierstücke eigener Komposition veröffentlicht.

1078. Panthès, Marie, französische Pianistin, aus Odessa in Rußland gebürtig, wurde in Paris bei Henry Fissot ausgebildet und erhielt mit 14 Jahren den ersten Klavierpreis des Conservatoire. Sie ist in der Schweiz, Rußland, Paris und Berlin mit großem Erfolge aufgetreten. Die mit Petschnikoff 1897 unternommene Konzerttournée hat ihren Ruf als geist- und temperamentvolle Pianistin in Deutschland befestigt. M. P. lebt in Paris.

1079. Panzner, Karl, Kapellmeister, geb. am 2. März 1866 in Teplitz (Böhmen), studierte in Dresden bei Nikodé und Felix Dräseke. Er begann seine Dirigentenlaufbahn am fürstl. Theater von Sondershausen, ging 2 Jahre später als erster Kapellmeister nach Elberfeld und bekleidete von 1893 ab das Amt des ersten Kapellmeisters am Stadttheater in Leipzig. Im Herbst 1899 siedelte P. nach Bremen über, um die Leitung der dortigen philharmonischen Konzerte zu übernehmen.

1080. Patti, Adelina, die am meisten gefeierte Gesangskünstlerin der Neuzeit, geb. am 9. April 1843 in Madrid, stammt von italienischen Eltern ab. Sehr frühzeitig entwickelte sich das Talent der Künstlerin und schon als Kind wirkte sie in Konzerten

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Anna Schultzen von Asten.
— 1190 —

Georg Schumann.
— 1192 —

mit. Nach ihrer Ausbildung durch Moritz Strakosch, den Gatten ihrer Schwester, wagte sie sich im Jahre 1859 auf die Bühne und trat in New York als Lucia auf. Dieser Versuch fiel so glänzend aus, daß die Sängerin sich für das dramatische Fach entschied und Tourneen in alle Hauptstädte der alten und neuen Welt unternahm. 1861 trat sie in London, 1862 in Paris auf; bereits im Jahre 1868 hatten diese Kunstreisen die Form von wahren Triumphzügen angenommen, und in der italienischen Stagione dieses Winters in Petersburg wurde sie in geradezu unerhörter Weise gefeiert. Von da an war ihr Ruf als erste lebende Sängerin begründet, und Rußland blieb auch das Land, in dem sie den größten Ruhm und die größten Reichtümer sammelte. Ihre 1868 geschlossene Ehe mit dem Marquis de Caux wurde wieder gelöst; nach dem Tode ihres zweiten Gatten, des Tenoristen Nicolini, ist A. P. in jüngster Zeit ihre dritte Ehe mit dem Baron Cederström eingegangen. Nachdem sie ihre künstlerische Thätigkeit, deren Schauplatz zumeist Paris, London und Petersburg waren, aufgegeben hat, lebt sie auf ihrem Schlosse Craig-y-Nos in Wales, wo sie eine eigene Bühne besitzt und zur Unterhaltung ihrer Gäste zuweilen ganze Opernvorstellungen veranstaltet. A. P. ist in erster Linie Gesangsvirtuosin, besitzt aber auch ein bedeutendes dramatisches Talent. Ihre wunderbar schöne, gleichmäßig gebildete Stimme entbehrte nicht des seelischen Ausdrucks, wenn auch die Bewunderung der Menge zumeist ihrer phänomenalen Kehlfertigkeit galt. Der Eindruck der Sängerin wurde wesentlich durch den Zauber einer exotischen Persönlichkeit verstärkt.

1081. Pauer, Ernst, namhafter Pianist, geb. am 21. Dezember 1826 in Wien, erhielt seine Ausbildung durch Dessa und Sechter in Wien und schloß sich dann Franz Lachner in München an. 1847 ging er als Musikdirektor nach Mainz. In der folgenden Zeit schrieb P. mehrere Opern, die in Mannheim eine günstige Aufnahme fanden, sich aber nicht auf der Bühne erhalten haben. Seit 1851 lebt P. in London. Er trat zuerst mit Beifall als Virtuose auf, gab dann (seit 1861) „historische" Klavierkonzerte, deren ausführliche Programme er selbst redigierte, und hielt (seit 1870) Vorträge über die Geschichte der Klaviermusik. Häufige Konzertreisen führten ihn auch nach Wien, wo er zum k. k. österreichischen Hofpianisten ernannt wurde. In London wurde P. Professor der Academy of music, 1876 erster Klavierlehrer der National school und 1878 Mitglied der Prüfungskommission an der Universität Cambridge. In der Musikliteratur ist er bekannt als Herausgeber von Klavierwerken der Klassiker (bei Breitkopf und Härtel) und der Edition Pauer bei Augener und Co. in London, die altenglische Klaviermusik, eine Volksausgabe der Klassiker von

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Ernestine Schumann-Heink.
— 1193 —

Hermine Schuster-Wirth.
— 1194 —

Bach bis Schumann, instruktive und klavierpädagogische Werke u. a. m. enthält. An eigenen Kompositionen veröffentlichte P. außerdem mehrere Orchester- und Kammermusikwerke.

1082. Pauer, Max, Sohn des vorigen, kgl. Professor und großh. hessisch. Kammervirtuos, geb. am 31. Oktober 1866 in London, empfing seine Ausbildung im Klavierspiel von seinem Vater; Kompositionslehre studierte er unter Leitung von Vincenz Lachner in Karlsruhe. Von 1887—97 wirkte er am Konservatorium in Köln und folgte dann einem Rufe an das kgl. Konservatorium in Stuttgart. P. ist mehr Musiker als Virtuose am Flügel, klar und korrekt in der Wiedergabe und von großer Intelligenz, ein vorzüglicher Partner in der Kammermusik.

1083. Paur, Emil, Dirigent, Pianist und Violinist, geb. am 29. August 1855 zu Czernowitz in der Bukowina, ist aus dem Wiener Konservatorium hervorgegangen und war zuerst Kapellmeister in Kassel (1876). Nach gleicher Thätigkeit in Königsberg wurde er 1880 Hofkapellmeister und Leiter der Abonnementskonzerte in Mannheim. Als solcher bekundete er in überzeugender Weise sein hervorragendes Dirigententalent; namentlich ist er als einer der besten Interpreten des klassischen Opernrepertoires geschätzt. Nicht weniger Ansehen genoß P. in Leipzig, wo er 1891 bis 1893 als Kapellmeister am Stadttheater thätig war, um dann als Nachfolger von Nikisch an die Spitze des Symphonieorchesters in Boston zu treten.

1084. Perfall, Karl, Freiherr von, geb. am 29. Januar 1824 in München, erhielt seine musikalische Ausbildung in Leipzig, wo er sich Moritz Hauptmann als Schüler anschloß. 1850 quittierte er den Staatsdienst und übernahm die Leitung der Münchener Liedertafel; 1854 gründete er den Oratorienverein. 1864 zum Hofmusikintendanten ernannt, wurde er 1867 Intendant des Münchener Hoftheaters, an dessen Spitze er noch heute steht. Als Komponist zeigte P. ein sehr beachtenswertes Talent. Er schrieb außer Liedern die Opern: „Sakuntala", „Das Konterfei", „Raimondin" („Melusine") und „Junker Heinz", die ebenso wie die Chorwerke „Dornröschen", „Undine" u. s. w. ein romantisches Empfinden bekunden.

1085. Perosi, Lorenzo di, Komponist, geboren 20. Dez. 1872 in Tortona, unweit Venedig, Sohn eines Domkapellmeisters, widmete sich dem geistlichen Stande. Musik studierte er am Konservatorium in Mailand und bei Franz Xaver Haberl in Regensburg. 1894 wurde er Kapelldirektor in Imola, bald darauf Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig. 1898 berief ihn der Papst nach Rom als Dirigenten des Sängerchors der Sixtinischen Kapelle. P. schrieb Orgelkompositionen, Psalmen, ein Requiem, ein Tedeum und Oratorien, von denen die

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Josef Schwartz.
— 1195 —

Franz Schwarz.
— 1196 —

„Marcus-Passion" und die „Auferweckung des Lazarus" auch in Deutschland zur Aufführung gekommen sind. L. versucht darin eine Neubelebung der katholischen Kirchenmusik, indem er dem strengen Stile dramatische Elemente und eine moderne Orchestrierung zuführt.

1086. Perron, Karl, begabter Baritonist, geb. am 3. Juni 1858 zu Frankenthal in der Pfalz, empfing seine gesangliche Ausbildung in München bei Julius Hey und Hans Hasselbeck; später war er noch Schüler von Stockhausen. Von großem Vorteil für den Sänger war der rhetorische Unterricht, den ihm Possart erteilte. Im Jahre 1880 trat P. zuerst als Konzertsänger auf und fand, besonders in Oratorienaufführungen, seiner schönen Stimmmittel wegen Beachtung. Von 1884—91 war er Mitglied des Stadttheaters in Leipzig und wurde dann an die Dresdener Hofoper engagiert, wo er eine erste Stellung einnimmt. Seiner Darstellung dramatischer Partien kommt der warme, scharf charakterisierende Vortrag zu statten. Fülle des Klanges und dunkle Tonfärbung zeichnen seine Stimme aus. P. ist kgl. und herzogl. sächsischer Kammersänger.

1087. Pester-Prosky, Bertha, angesehene Bühnensängerin, geb. im März 1866 in Frankfurt a. M. Nach kurzer Thätigkeit an der Frankfurter, später an der Würzburger Oper, führten sie ihre glänzenden Gaben an das Friedrich Wilhelmstädtische Theater in Berlin, wo sie sich bald in den Hauptpartien der modernen Operette hervorthat. Ihre vornehme, künstlerische Gesinnung spornte sie indes zu höherem Streben; sie machte bei Frau Professor Dreyschock gesangliche Studien und begann in Halle eine bald von Erfolg begleitete Laufbahn als jugendliche, dann als dramatische Opernsängerin. Mit ganzer Kraft warf sie sich namentlich auf die Gestaltung der Wagnerschen Partien, für die ihr die äußere Erscheinung nicht weniger als die Energie ihres gesanglichen Ausdrucks zu statten kam. Als Isolde erreichte B. P. die größten Vorbilder, leistete aber auch in eigenen Schopfungen wie in den „Trojanern" von Berlioz, der „Ingwelde" von Schillings Ausgezeichnetes. B. P., die seit 1894 mit dem Harfenvirtuosen Reinhold Pester verheiratet ist, ging nach mehrjähriger Thätigkeit in Zürich und Köln 1898 an das Stadttheater von Bremen, um 1899 wieder in ihre alte Stellung am Kölner Stadttheater zurückzukehren. Gastspiele an den Hoftheatern von Berlin, Hannover und Wiesbaden machten sie auch in diesen Städten bekannt.

1088. Petersen, Margarete, Altistin, geb. am 1. Okt. 1869 auf der Insel Amager bei Kopenhagen, war Schülerin Professor Geiringers und später Ludwig Schyttes in Wien. In den bedeutendsten Städten Deutschlands, Englands und Skandinaviens hat sie sich als Konzertsängerin einen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Sofia Sedlmair.
— 1199 —

Marcella Sembrich.
— 1201 —

Namen gemacht und ist auch als Gast an den Hofopern von Berlin, Weimar und Kopenhagen aufgetreten. M. P. lebt in Kopenhagen.

1089. Petri, Henri, Violinist, wurde geboren am 5. April 1856 in Zeyst in Holland, wo sein Großvater als Organist wirkte. Sein Vater, Oboist im städtischen Orchester zu Utrecht, erteilte ihm den ersten Unterricht im Violin- und Klavierspiel; nach dessen Tode nahm sich Konzertmeister Dahmen nach jeder Richtung des verwaisten Knaben an. Im Jahre 1871 ging P., der schon mit 12 Jahren in den größeren Städten Hollands mit Erfolg aufgetreten war, mit einem kgl. Stipendium an die eben begründete Hochschule zu Berlin und wurde ein Lieblingsschüler Joachims. Nach vollendeten Studien nahm Joachim ihn mit nach London. Hier trat P. sowohl als Dirigent, wie als ausübender Künstler auf. Von England zurückgekehrt, war er nacheinander als Konzertmeister in Sondershausen, Hannover und mit großer Auszeichnung am Leipziger Gewandhause thätig, bis im Mai 1889 seine Berufung an die königliche Kapelle in Dresden erfolgte, der er noch jetzt als erster Konzertmeister angehört. P. ist ein ebenso vortrefflicher Musiker wie Virtuose. Anläßlich des sechzigjährigen Künstlerjubiläums Joachims bewies er seine künstlerische Schlagfertigkeit, indem er in letzter Stunde den Vortrag der überaus schwierigen Variationen seines Meisters übernahm und vollendet durchführte.

1090. Petschnikoff, Alexander, Violinvirtuose, geb. am 8. Februar 1873 in Jelez im Gouvernement Orel (Rußland), kam im Alter von 10 Jahren nach Moskau auf das Konservatorium, wo Professor Hyimaly seine musikalischen Studien leitete, und wo er sich den ersten Preis im Violinspiel errang. Das erste Konzert, das P. in Deutschland gab, war von durchschlagendem Erfolge begleitet. Seine weiteren Kunstreisen durch Oesterreich, Frankreich, Italien trugen dazu bei, seinen Ruf immer mehr zu befestigen. P.'s Ton ist von großer Stetigkeit und Weichheit; er verdankt ihn nicht zum wenigsten dem herrlichen Instrument, das einst dem berühmten Laud gehört hat, und das durch die Güte einer russischen Fürstin sein eigen wurde. Die wahre Künstlerschaft P.'s zeigt sich in seiner durchdachten Vortragsweise und der Uneigennützigkeit, mit der er alles Virtuosenhafte verschmäht und seine Kunst nur in den Dienst großer Meister stellt. Hervorragendes bietet der junge Künstler in der Wiedergabe Bachscher Kompositionen. P. lebt in Berlin.

1091. Pfitzner, Hans, geb. am 5. März 1869 in Moskau, studierte in Frankfurt a. M. auf dem Hochschen Konservatorium, war 1892—93 als Lehrer am Konservatorium in Koblenz thätig und wirkte von 1894—96 als Kapellmeister am Stadt-

Digitized by Google

Katharine Senger-Bettaque.
— 1202 —

Arrigo Serato.
— 1203 —

theater von Mainz. Seit September 1897 lebt Pf. in Berlin als Kompositionslehrer am Sternschen Konservatorium. Er edierte mehrere Hefte bemerkenswerter Lieder, eine Cellosonate und ein Klaviertrio. Sein Name wurde hauptsächlich durch das Musikdrama „Der arme Heinrich" bekannt, das 1895 in Mainz und 1899 in Prag zur Aufführung kam. Die festgehaltene Stimmung dieses Werkes, die Tiefe der Empfindung und die feine, gedämpfte Instrumentation interessierten und lassen Eigenartiges von Pf. erwarten. Manuskript sind ein Chorwerk „Der Blumen Rache" für Frauenstimme und Orchester, und ein Baritonsolo mit Orchester „Herr Olaf"; ferner die Musik zu Ibsens Schauspiel „Das Fest auf Solhaug".

1092. Philipp, Robert, Tenorist, geb. 1856 in Offenbach a. M., war anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt. Die Liebe zur Kunst trieb ihn jedoch bald zum Theater und er begann seine Laufbahn an kleinen Provinztheatern zunächst als Schauspieler. Später, als seine schöne Stimme entdeckt war, wirkte er an verschiedenen großen Operettenbühnen, und gerade dieser Thätigkeit verdankt Ph. wohl seine große, darstellerische Gewandtheit, die ihn vor andern Opernsängern auszeichnet. Nach gründlichen Gesangsstudien, die er in Petersburg und bei F. Gumbert in Berlin betrieb, wurde Ph. an das Berliner Opernhaus als Spieltenor engagiert und hat sich hier durch Fleiß und künstlerisches Streben eine erste Stellung erobert.

1093. Pierson-Brethol, Bertha, Sopranistin, geb. am 15. Juli 1861 in Wien, wurde am dortigen Konservatorium von Professor Laufer musikalisch ausgebildet. Später machte sie noch spezielle Gesangsstudien in Florenz, bei Cecilia Vareſi und Professor Lamperti. Von Graz aus, wo die junge Künstlerin erfolgreich debütierte, kam sie an das Hoftheater in Dresden, dann nach Hamburg, Wien und Budapest. 1834 trat sie als Elsa im Teatro regio zu Parma auf und sang darauf in verschiedenen Städten Italiens mit bedeutendem Erfolge. In Venedig kreirte sie Ponchiellis Gioconda, in Rom war sie die erste Elisabeth. Nach einer zweijährigen Tournée durch die Vereinigten Staaten Nordamerikas kam sie im Jahre 1888 an die Berliner Hofbühne, der sie bis zu ihrem Rücktritt aus dem Künstleben im Jahre 1897 angehört hat. Ihre Stärke lag besonders in der Gestaltung hochdramatischer Partien, wie Valentine, Aida, Senta, Santuzza u. s. w. Frau P. ist seit 1882 mit dem Intendanturdirektor der kgl. Schauspiele in Berlin, Geheimen Regierungsrat P. vermählt.

1094. Pinks, Emil, Tenorist, geb. am 23. November 1869 zu Pausa im Vogtlande, studierte Gesang bei Professor Nebling in Leipzig und entfaltet seit Jahren als Oratorien- und Liedersänger eine erfolgreiche und überaus weitverbreitete Wirksamkeit. P. lebt in Leipzig.

1095. Pirani, Eugenio von, Pianist,

Digitized by Google

Ernst H. Seyffardt.
— 1205 —

Edmund Singer.
— 1211 —

Komponist und Schriftsteller, geb. am 8. September 1852 in Bologna, war Schüler des dortigen Liceo musicale und der Kullakschen Akademie der Tonkunst in Berlin. An letzterem Institut wirkte P., der noch bei Kiel Komposition studiert hatte, von 1870—80 als Lehrer. Er ging darauf längere Zeit auf Konzertreisen, die ihn durch Deutschland, Italien, Rußland, Frankreich und England führten, und ließ sich dann in Heidelberg nieder. Jetzt lebt P. in Berlin, als Komponist und Schriftsteller für deutsche und italienische Zeitungen thätig. Er veröffentlichte ein Klavierquartett, Klavier- und Violinstücke (auch mit Orchester), Lieder, Duette, Orchester- und Chorwerke. P. ist Ritter des Roten Adlerordens und Inhaber des Offizierkreuzes der italienischen Krone.

1096. **Plank**, Fritz, hervorragender Baritonist, geb. am 7. November 1848 in Wien, erhielt seine musikalische Ausbildung in der Opernschule in Wien und ging dann zu Friedrich Schmitt und Josef Gänsbacher, um seine Gesangstudien zu vollenden. Bevor er durch Mottl nach Karlsruhe berufen wurde, war er 3 Jahre an der Mannheimer Bühne thätig. Seit dem Jahre 1884 wirkt er in Bayreuth mit und sang dort den Titurel, Klingsor, Kurwenal und Hans Sachs mit außerordentlichem Erfolge. P. ist nicht nur ein genialer, stimmgewaltiger Darsteller, besonders Wagnerscher Gestalten, sondern auch ein eminenter Gesangskünstler, der seine mächtige, weiche Baßstimme mit bewundernswerter Meisterschaft beherrscht. P. lebt in Karlsruhe als großh. bad. Kammersänger.

1097. **Planquette**, Robert, Komponist, geb. am 21. Juli 1840 in Paris, war Schüler des Conservatoire. Seine Begabung für leichte, anmutige Musik trat zuerst in einer Anzahl Romanzen zu Tage, die seinen Namen bekannt machten. Von 1878 ab wendete sich P. dem Theater zu und war im Genre der Operette äußerst fruchtbar. Manche seiner Arbeiten sind von bleibendem Werte, so die „Cloches de Cornville" (1877), die sich auch im Auslande außerordentlich schnell verbreiteten. P. gehört zu den beliebtesten und besten Vertretern der leichten Muse in Frankreich; er ist graziös in der Form, prägnant und melodiös in der Erfindung und niemals unfein in der Verwendung der Mittel. Er lebt, ohne eine Stellung zu bekleiden, in Paris.

1098. **Planté**, Francis, bedeutender französischer Pianist, geb. am 2. März 1839 in Orthez in den Pyrenäen, besuchte das Pariser Konservatorium, wo er unter Marmontel und Bazin seine Studien betrieb. Er erhielt 1850 den ersten Preis und trat als Klavierspieler in Trioseireen mit Alard und Franchomme auf. Nach zehnjähriger Zurückgezogenheit, während derer er unablässig studiert hat, erregte er durch seine Technik und seinen Vortrag großes Aufsehen. P., der auf seinen Kon-

Digitized by Google

Anton Sistermans.
— 1212 —

Hans Sitt.
— 1213 —

zertreisen auch Belgien und Deutschland besucht hat, lebt in Paris als einer der angesehensten Klaviervirtuosen der älteren, mehr auf das Elegante und Bravourmäßige gerichteten Schule.

1099. Poenitz, Franz, Komponist und Harfenist, geb. am 17. August 1850 in Bischofswerder in Westpreußen. Seine Ausbildung im Harfenspiel empfing er von Louis Grimm; Komposition studierte er bei Professor Weitzmann in Berlin. Seit seinem sechzehnten Jahre gehört er als Kammermusiker der kgl. Hofoper in Berlin an. Als Komponist ist P. mit bemerkenswerten Kammermusikwerken und neuerdings mit Kompositionen für das Harmonium hervorgetreten.

1100. Pollini-Bianchi, Bianca, hervorragende Bühnensängerin, Gattin des verstorbenen Hofrats Pollini, Direktors des Hamburger Stadttheaters, geb. im Jahre 1858 in Heidelberg, ist eine Schülerin der Viardot-Garcia in Paris. Sie ist mit großem Erfolge in Karlsruhe, London, Petersburg, Wien und Pest als Koloratursängerin thätig gewesen und wirkt zur Zeit am Hamburger Stadttheater.

1101. Popper, David, der bedeutendste Cellovirtuose der Gegenwart, geb. am 18. Juni 1846 in Prag. Das Prager Konservatorium kann sich rühmen, ihn seinen Schüler zu nennen; sein Lehrer im Cellospiel war Professor Julius Goltermann. Nach Beendigung seiner Studien trat P. in die fürstl. hohenzollernsche Hofkapelle zu Löwenberg ein und wurde Kammervirtuose des Fürsten. Später war er Konzertmeister an der Wiener Hofoper. Große Kunstreisen durch aller Herren Länder begründeten seinen Weltruf. Das eminente Können P.'s, mit dem sich die Virtuosität keines anderen Cellisten messen kann, ist mit einer Anmut und einem Temperament des Vortrages gepaart, die auf den Hörer geradezu faszinierend wirken. P. behandelt sein Instrument mit dem äußersten Raffinement, sein Ton ist durch die Weichheit, Fülle und edle Klangfarbe dem Violinton Sarasates vergleichbar. P., der 1872—86 mit der Pianistin Sophie Menter verheiratet war, lebte abwechselnd in London, Paris, Wien, Berlin, bis er als Professor der kgl. Musikakademie nach Pest berufen wurde. Auch als Komponist vieler graziöser und äußerst brillanter Solostücke für Cello ist P. rühmlich bekannt geworden.

1102. Porges, Heinrich, Dr., Dirigent und Musikschriftsteller, geb. am 25. November 1837 in Prag, studierte anfangs Philosophie, widmete sich aber schon in seiner Vaterstadt unter C. Müller (Klavier), Rummel u. Zwonar (Theorie) der Musik. 1863 kam er nach Leipzig, trat in die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" ein und wurde durch Brendel, den damaligen Chefredakteur der Zeitschrift in den intimen Kreis um Wagner eingeführt. P. hat der Sache Wagners mit

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Kurt Sommer.
— 1216 —

Heinrich Sontheim.
— 1217 —

Hingebung gedient. Nach kurzer Thätigkeit (1864—67) als Musiklehrer in Wien, wurde er 1867 von Ludwig II. nach München berufen. P. wirkte hier litterarisch und als Lehrer des Klavierspiels an der von Bülow geleiteten Musikschule. 1870 wurde er zum Hofmusikdirektor ernannt; 1886 gründete er den „Porgesschen Gesangverein". Als Dirigent wie als Schriftsteller ist P. hauptsächlich für die Werke Liszts, Wagners und Berlioz' eingetreten. Außer vielen Artikeln für Musikzeitungen und den Abhandlungen „Ueber die Aufführung der neunten Symphonie unter R. Wagner" und „Die Bühnenproben zu den 1876er Festspielen" schrieb P. Lieder für eine Singstimme und Klavier. P. ist kgl. bayrischer Musikdirektor.

1103. Poße, Wilhelm, geb. am 15. Oktober 1852 in Bromberg (Prov. Posen), empfing seine allgemeine musikalische Ausbildung auf dem Franz Kullakschen Konservatorium in Berlin. Seine Lehrer im Harfenspiel waren Grimm, Freund und Parish-Alvars. Schon als achtjähriger Knabe wurde P. Mitglied des Krollschen Opernorchesters, dem er mit einer Unterbrechung von nur einem Jahre, das den Zwölfjährigen an die kaiserlich russische (italienische) Oper in Tiflis brachte, bis zum Jahre 1872 angehört hat. In diesem Jahre erfolgte seine Anstellung am königl. Opernhause zu Berlin, und im Jahre 1891 schloß sich daran die Berufung zum Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik.

1104. *Pregi, Marcella. Paris.

1105. Prevosti, Francesch ina, die berühmte Traviata-Sängerin der modernen Bühne, geb. 1865 in Livorno. Nach dem frühen Tode des Vaters siedelte die Familie nach England, der Heimat der Mutter, über; hier wurde F. P. erzogen und begann, 15 Jahre alt, ihre ersten Gesangstudien. Als die stimmliche Begabung zu Tage trat und der künstlerische Trieb sich regte, setzte sie ihre Studien bei Ronconi in Mailand fort und betrat im jugendlichsten Alter als Violetta das Scala-Theater. Die kleine, aber süße Stimme, die eine große technische Fertigkeit besaß, und ihr schon damals originelles Spiel brachten ihr solchen Erfolg, daß sie von nun an in ersten Rollen an den bedeutendsten Bühnen Italiens auftreten konnte. Den Gastspielen in Rom, Florenz, Genua und Neapel folgten bald längere Kunstreisen nach Spanien, Rußland und Südamerika, die die Sängerin mit ihren unzertrennlichen Begleiterinnen, ihrer Mutter und Schwester, mit steigendem Erfolge unternahm. Ihren eigentlichen Ruf als geniale Darstellerin und bedeutendste Vertreterin des dramatischen italienischen Gesanges hat F. P. in Deutschland begründet. 1890 kam sie nach Berlin und erregte bei Kroll, namentlich mit ihrer Traviata, ein solches Aufsehen, daß sie fortab ein häufiger, stürmisch gefeierter Gast der größten deutschen Bühnen, auch der königlichen Opern in Berlin, Hannover

Digitized by Google

Wilhelm Speidel. †
— 1218 —

Emil Stammer.
— 1223 —

und Wiesbaden wurde. Was die Leistungen der P. zu so außerordentlichen macht, ist einerseits die in gutem Sinne realistische Wahrheit ihrer Gestalten, das aufs geistvollste und bis in alle Einzelheiten ausgearbeitete Spiel; andererseits die in ihrem Gesang zum erstenmal vollzogene Verbindung des bel canto und der technischen Virtuosität der alt-italienischen Schule mit dem dramatischen Ausdruck des modernen Opernstiles. Durch so seltene Eigenschaften, und unterstützt durch eine vornehme und intelligente menschliche Persönlichkeit, ist F. P. zu einer bedeutsamen Erscheinung, zu einer künstlerischen Individualität geworden. Sie lebt im Sommer auf ihrem Landgute in der Nähe von Genua, die übrige Zeit gastierend.

1106. Prill, Carl, Professor, hervorragender Geiger, geb. am 22. Oktober 1864 in Berlin, besuchte die kgl. Hochschule und wurde Schüler Joachims. P. bereiste schon als sogenannter Wunderknabe Deutschland, Rußland, Dänemark und Schweden, war später Sologeiger der Bilseschen Kapelle, dann Solist der Pawlowsk-Konzerte in Petersburg und von 1885—91 Konzertmeister und Dirigent in Magdeburg. 1891 bis 1897 erster Gewandhauskonzertmeister in Leipzig, folgte P. 1897 einem Ruf nach Wien als Konzertmeister der k. Hofoper und als Professor am Konservatorium. Das von ihm gegründete „Prill-Quartett" hat sich in kurzer Zeit zu künstlerischer Bedeutung entwickelt.

1107. Puccini, Giacomo, Komponist, geboren in Lucca, studierte in Mailand unter Bazzini und Ponchielli. Er schrieb unter anderem eine Oper „Manon Lescault", die 1893 in Hamburg zur Aufführung kam, jedoch nicht die günstige Aufnahme fand wie das gleichnamige Werk Massenets. Mehr Erfolg hatte seine „Bohème", die zu gleicher Zeit mit der „Bohème" Leoncavallos (1897) bekannt wurde. P. hat außerdem eine Messe und Werke für Kammermusik veröffentlicht.

1108. Puchat, Max, geb. am 8. Jan. 1859 in Breslau, ein Schüler Fr. Kiels und der kgl. Hochschule in Berlin, wirkte als Dirigent in Hamm, Bielefeld und Paderborn. Von Paderborn aus, wo er als Musikdirektor lebt, leitet er auch die Kammermusikfoireen in Cassel. P. schrieb die symphonischen Dichtungen „Euphorion", „Leben und Ideal" und „Tragödie eines Künstlers", ein interessantes Klavierkonzert in C-moll, eine Ouvertüre über ein nordisches Thema und eine „Fuga solemnis" für Orchester und Orgel. Von seiner Kammermusik sind die Sonaten in B-moll für Klavier und in D-dur für Violine, sowie ein Streichquartett in F zu nennen.

1109. Pugno, Raoul, französischer Klaviervirtuose und Komponist, geb. am 23. Juni 1853 in Montrouge bei Paris, wurde zuerst von seinem Vater unterrichtet und studierte dann auf dem Conservatoire, Klavier bei G. Mathias, Orgel bei Benoit,

Digitized by Google

Bernhard Stavenhagen
— 1227 —

Agnes Stavenhagen-Denis.
— 1228 —

Komposition bei Ambroise Thomas. P., der Professor am Conservatoire und Ritter der Ehrenlegion ist, lebt in Paris als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Musiker Frankreichs.

1110. Radecke, Robert, kgl. Professor, ordentliches Senatsmitglied der kgl. Akademie der Künste, geb. am 31. Oktober 1830 zu Dittmannsdorf im Kreis Waldenburg (Schlesien), erwarb sich auf dem Leipziger Konservatorium eine vielseitige musikalische Ausbildung. In Komposition, Klavier-, Violin- und Orgelspiel waren während der Jahre 1848—50 Moritz Hauptmann, Rietz, Moscheles, David und C. F. Becker seine Lehrer. R., der kurze Zeit auch als Orchestergeiger im Gewandhaus mitwirkte, trat zunächst als Klavierspieler und Organist in die Oeffentlichkeit. Durch saubere Technik und musikalische Gediegenheit gehörte er bis in sein Alter zu den erfreulichen Erscheinungen auf diesen Gebieten. 1853 war er Musik- und Chordirektor am Leipziger Theater; dann ließ er sich als Pianist und Lehrer in Berlin nieder. Hier war sein Wirken von ersprießlichem Einfluß auf das damalige Musiktreiben. R. war als Pianist, Dirigent und Mitglied eines Streichquartetts thätig, das namentlich neueren Kompositionen zur Aufführung verhalf. Manches später berühmt gewordene Werk ist durch ihn zuerst der Oeffentlichkeit zugeführt worden. Von 1868 bis 1887 war R. als Kapellmeister am kgl. Theater und erlebte als solcher die Glanzzeit der Berliner Oper. Nach seiner Pensionierung widmete er sich ganz der Lehrthätigkeit. Längere Zeit war er artistischer Leiter des Sternschen Konservatoriums; seit 1892 ist er Direktor des kgl. akademischen Instituts für Kirchenmusik. Auf fast allen Gebieten der Tonkunst ist R. auch produktiv gewesen. Bekannter geworden sind seine F-dur-Symphonie, geistliche Musiken und seine ein- und mehrstimmigen Lieder, in denen er den schlichten Volkston (z. B. „Aus der Jugendzeit") so glücklich getroffen hat.

1111. Raif, Oskar, Pianist und Lehrer des Klavierspiels, geb. am 31. Juli 1847 im Haag in Holland. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von seinem Vater, der Musikdirektor in Zwolle (Holland) und ein ausgezeichneter Waldhornist war. Anfänglich widmete sich R. mehr der Malerei und ging zu weiterer Ausbildung nach München; hier aber gewann seine Liebe zur Musik die Oberhand, namentlich als die Folgen eines Falles ihn zu einer längeren Muße zwangen, die er durch Uebungen am Klavier ausnützte. 1867 kam R. nach Berlin, setzte bis 1869 bei Karl Tausig seine musikalischen Studien fort und wurde 1870 Lehrer an Tausigs Klavierschule. Seit Oktober 1875 ist R. Lehrer an der kgl. Hochschule; 1890 wurde ihm der Professortitel verliehen. R. ist eines der größten Klaviergenies und zugleich wie wenige zum Lehrer berufen

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Fritz Steinbach.
— 1230 —

Anna Stephan.
— 1232 —

durch seltene künstlerische und menschliche Eigenschaften. Seine technische Meisterschaft, sein sammetweicher, ausdrucksvoller Anschlag fielen bereits auf, als er, ein junger Künstler, in Berlin seine Laufbahn als Virtuose begann. Im Laufe der Jahre, unausgesetzt an sich und an andern arbeitend und studierend, bildete sich R. zu einem Theoretiker des Klavierspiels aus, der ebenso sehr durch klare Erkenntnis wie durch Geschmack und tiefes musikalisches Empfinden geleitet auf neuen Bahnen fortschritt. Zu statten kamen ihm dabei die physikalisch-akustischen Untersuchungen, denen er mit nicht geringem Eifer oblag, und deren Resultate in einem noch unveröffentlichten Werke niedergelegt sind. Diesen reichen Schatz an Wissen und Können hat R., der leider immer seltener als Konzertspieler auftrat, in jahrzehntelanger Thätigkeit seinen Schülern zu gute kommen lassen. Was ihn aber als Kunstpädagogen zu einer so seltenen Erscheinung macht, ist, mehr als die künstlerische Anregung die von ihm ausgeht, die liebevolle Teilnahme, die sich im Schüler auch für den Menschen interessiert und ihm vor allem Mut und Lust zur Sache einzuflößen versteht. R.'s Name als Lehrer hat sich daher rasch verbreitet und ist namentlich in Amerika geschätzt, wo bereits eine stattliche Zahl seiner Schüler in hervorragenden Stellungen wirkt. Als Komponist hat R. nur wenige, aber charakteristische Werke veröffentlicht, die das Interesse, das Männer, wie Johannes Brahms, Philipp Spitta u. a. an ihm nahmen, erklärlich erscheinen lassen. Dem Klavierkonzert op. 1 folgten eine Klaviersonate, Klavierstücke und vierhändige Walzer für Klavier.

1112. Rappoldi, Eduard, ausgezeichneter Violinist, geb. am 21. Febr. 1839 in Wien, wurde auf dem Wiener Konservatorium von L. Jansa und J. Böhm, in der Theorie von Sechter, Kiel und Borgiel ausgebildet. Er kam 1854 in das Hofopernorchester, wurde 1861 Konzertmeister in Rotterdam, war 1866—70 als Kapellmeister in Lübeck, Stettin und Prag thätig und 1871—77 als Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin. Hier wurde er als bedeutendes Mitglied des Joachimquartetts ganz besonders geschätzt. Seit 1877 ist R. erster Hofkonzertmeister in Dresden und bekleidete bis 1893 die Stellung eines ersten Violinlehrers am Konservatorium. R. ist ebenso sehr durch musikalische wie durch virtuose Eigenschaften als Geiger hervorragend, ein vorzüglicher Lehrer und Meister des Kammermusikstils, in dem er sich mit Glück in eigenen Werken versucht hat. R. ist kgl. Professor. Seine Frau, Laura, geb. Kahrer, Schülerin des Wiener Konservatoriums, bildete sich unter Liszt zu einer trefflichen Pianistin aus.

1113. Rebiček, Josef, Kapellmeister, geb. am 7. Februar 1844 in Prag, bildete sich auf dem dortigen Konservatorium

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Richard Strauß.
— 1236 —

Fritz Struß.
— 1238 —

(1855—61) unter Professor Mildner als Violinist aus und war darauf ein Jahr Mitglied der Weimarer Hofkapelle. Als Konzertmeister ging R. dann an das Böhmische Nationaltheater, später an das Deutsche Landestheater in Prag, 1868 an das Hoftheater in Wiesbaden, wo er 1875 den Titel kgl. Musikdirektor erhielt. 1881 kam R. als erster Kapellmeister an das kaiserl. Theater zu Warschau, 1891 in gleicher Eigenschaft nach Budapest und kehrte 1893, diesmal als kgl. Kapellmeister, an die Hofoper in Wiesbaden zurück. Seit 1897 ist R. ständiger Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin (während der Sommermonate in Scheveningen). R., der als Dirigent große Routine und Gewissenhaftigkeit mit vielseitigem musikalischem Wissen und Können verbindet, war ein vortrefflicher Sologeiger und ist auch als Komponist thätig gewesen. Eine Symphonie in H-moll verdient hervorgehoben zu werden.

1114. Rehfeld, Fabian, Violinvirtuose, geb. am 23. Januar 1842 in Tuchel (Westpreußen), war Schüler von Zimmermann und Grünwald in Berlin. Im Jahre 1868 wurde er kgl. Kammermusiker, 1873 Konzertmeister und ist als solcher bis vor kurzem an der Hofoper in Berlin thätig gewesen. Außerdem hat R. in Konzerten als Solist gewirkt und ist Direktor einer eigenen Akademie. Er ist ein hervorragender Musiker, der auch als Klavierspieler in Betracht kommt.

1115. Reichmann, Theodor, hervorragender Baritonist, geb. am 18. März 1849 in Rostock (Mecklenburg). Im wesentlichen Schüler von Professor Reß, studierte er später noch bei Mantius und in Mailand bei Lamperti. Seine stimmliche Begabung machte ihn zu einem der größten lebenden Sänger; auf den Bühnen von Magdeburg, Rotterdam, Straßburg, Cöln und Hamburg reifte er auch zu einem dramatischen Darsteller ersten Ranges heran. R. erreichte die Höhe seiner Künstlerschaft während seiner Thätigkeit an der Münchener und an der Wiener Hofoper in den Jahren 1882—89. In Bayreuth kreierte er 1882 den Amfortas, eine seiner ergreifendsten Leistungen. Von 1889 ab begab er sich auf Gastspielreisen nach Amerika, London, Petersburg, Moskau, wo er, wie in den Hauptstädten Deutschlands, als der Größten einer gefeiert wurde. R. wirkt jetzt wieder in Wien als engagiertes Mitglied der Hofoper und ist k. k. Kammersänger.

1116. Reimann, Heinrich, ausgezeichneter Orgelspieler und Musikschriftsteller, geb. am 14. März 1850 zu Rengersdorf in Schlesien, wurde von seinem Vater, einem begabten Kirchenkomponisten, in der Musik unterrichtet. Er studierte in Breslau Philologie und machte 1875 sein Doktor- und 1877 sein Staatsexamen. Nach zehnjähriger Lehrthätigkeit gab R. 1885 als Gymnasialdirektor in Gleiwitz seine Karriere auf und widmete sich ganz der Musik. Schon von

Digitized by Google

Percy Such.
— 1239 —

Arthur Sullivan.
— 1242 —

Jugend auf hatte er sich musikalisch bethätigt. Auf der Schule hatte er einen Chor- und Orchesterverein dirigiert. Als Student leitete er einen Akademischen Gesangverein in Breslau, und in seinen verschiedenen Stellungen als Gymnasiallehrer beteiligte er sich nicht nur praktisch an musikalischen Unternehmungen, sondern begann auch als Musikschriftsteller in den Vordergrund zu treten. Seit seiner Uebersiedelung nach Berlin im Jahre 1887 ist R. als Kritiker thätig und zugleich als Orgelvirtuose, Organist an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche und Solist der großen Choraufführungen in der Philharmonie an dem Berliner Musikleben in hervorragender Weise beteiligt. R. hat Gesangs- und Orgelkompositionen herausgegeben und ältere deutsche Volkslieder für den Konzertvortrag (Amalie Joachims) bearbeitet. Von seinen Schriften ist die Schumann-Biographie (1887), die Brahms-Biographie (1897), die Neubearbeitung des zweiten Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte (1892) und die Studie „Zur Theorie und Geschichte der byzantinischen Musik" (1898) hervorzuheben. R. ist kgl. Professor, Lehrer für Orgelspiel und Theorie am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und Bibliothekar an der kgl. Bibliothek.

1117. Reinecke, Carl, Dr., Prof., der Altmeister deutscher Pianisten und Klavierpädagogen, wurde am 23. Juni 1824 in Altona als Sohn eines Seminarmusiklehrers geboren. Frühzeitig trat seine eminent musikalische Begabung hervor. Schon von zwölf Jahren an konzertierte der Knabe, der seine solide Ausbildung dem Vater verdankte, öffentlich; als Jüngling ging er mit dem Geiger Ernst auf Kunstreisen, die ihn 1846 nach Kopenhagen führten. Hier verweilte R. als Hofpianist des kunstsinnigen Königs Christian VIII. zwei Jahre lang; dann ermöglichte ihm ein Stipendium seines Gönners, nach Leipzig zu Felix Mendelssohn zu gehen, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, und dem R. die herzlichste Bewunderung entgegenbrachte. Um diese Zeit lernte er auch Franz Liszt kennen, der sich, wie allen Kunstgenossen, auch ihm fördernd erwies. Als Solist der Gewandhauskonzerte hatte R. sich bereits einen Namen gemacht, als er sich vorübergehend nach Paris wandte, wo er mit Berlioz in Berührung kam. 1851 nahm er eine Lehrerstelle am Konservatorium in Köln an, war darauf von 1854—59 Musikdirektor in Barmen und ging dann noch ein Jahr als Dirigent der Singakademie nach Breslau, bevor seine Berufung nach Leipzig im Jahre 1860 seinen Wanderjahren ein Ziel setzte. Als Dirigent der Gewandhauskonzerte und erster Lehrer am Konservatorium hat R. fast 40 Jahre hindurch eine so bedeutsame Rolle gespielt, daß er dem Leipziger Musikleben geradezu die Signatur gab. Ueberaus segensreich war hier sein Wirken, das ganz und in selbstloser Treue der Pflege

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Milka Ternina.
— 1249 —

Anny Thomas-Schwartz.
— 1250 —

der klassischen Tonkunst geweiht war, und erst in letzter Zeit trat sein Einfluß zurück, als er sich gegen die neueren Richtungen in der musikalischen Entwicklung dauernd ablehnend verhielt. Welche Verehrung aber R. genießt, hat sich erst unlängst bei der Feier des 75jährigen Geburtstages des Meisters gezeigt, und die Anerkennung seiner Verdienste hat ihm auch äußere Ehrungen in Fülle gebracht. So ernannte ihn die Universität Leipzig zu ihrem Ehrendoktor. Das Hochhalten der Ideale verlieh der pädagogischen Thätigkeit R's. in so hohem Grade die Kraft, Generationen zu selbstloser Hingabe an die Sache zu erziehen. Alles Unedle oder Unechte blieb seinem Sinne fremd. Die hehre Auffassung seines Berufes, die er in Worten und Thaten gepredigt hat, dokumentierte sich auch in jeder Seite seiner reichen Künstlernatur: in dem Klavierspieler, der bei allem Können nie seine Person hervortreten ließ, in dem feinfühligen Dirigenten und in dem Komponisten, dessen Anmut und Heiterkeit zugleich den liebenswürdigen und bescheidenen Menschen wiederspiegelt. Ueber der ganzen Persönlichkeit liegt etwas Reines, das Achtung gebietet und auch mit der Abgeschlossenheit seiner künstlerischen Stellungnahme versöhnen kann. Wollte man einzelnes bei R. hervorheben, so wäre noch seiner Vertrautheit mit dem Stile Mozarts zu gedenken, den er, wie kein anderer Lebender, wiederzugeben weiß, und seine unübertroffene Feinheit in der Begleitung am Flügel. Als Komponist ist R. von großer Fruchtbarkeit. Wohl die meiste Verbreitung haben die Ouvertüren zu „König Manfred“ und „Dame Kobold“ gefunden, ferner die Soloklavierstücke und seine Lieder, vor allen die „Kinderlieder“, und in neuester Zeit auch der für Orchester bearbeitete Klavierzyklus „Von der Wiege bis zur Bahre“. Mehr als den Messen und Kantaten ist den Kammermusikwerken, besonders aber den Klavierkonzerten in Fis-moll und C-dur Bedeutung beizumessen, und ein eigentümliches Genre hat R. in den Märchendichtungen „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel“ 2c. für Soli, Frauenchor und Klavier geschaffen. Seine Opern „König Manfred“, „Der vierjährige Posten“, „Auf hohen Befehl“ und „Der Gouverneur von Tours“ sind kaum über die Mauern Leipzigs hinausgedrungen.

1118. Reinl, Josefine, Opernsängerin (Mezzo-Sopran), geb. in Prag, war Schülerin des Opernsängers Lukes. Von Prag aus kam sie über Würzburg, Königsberg und Düsseldorf nach Berlin, wo sie zuerst an einer Sommeroper im Belle Alliance-Theater die Aufmerksamkeit auf ihre ungewöhnlichen Stimmmittel und ihre dramatische Begabung lenkte. 1894 wurde sie als Vertreterin hochdramatischer Sopran- und Mezzosopran-Partien an das kgl. Opernhaus engagiert.

1119. Reisenauer, Alfred, hochbe-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

César Thomson.
— 1251 —

Ludwig Thuille.
— 1253 —

bedeutender Pianist, geb. am 1. November 1863 in Königsberg i. Pr. Von seinem fünften bis zu seinem siebenten Jahre wurde er von seiner Mutter vorgebildet und dann dem Unterricht Louis Köhlers anvertraut. Der geistig ungewöhnlich regsame Knabe machte nicht nur in der Musik, sondern auch in den Wissenschaften so schnelle Fortschritte, daß er im Alter von noch nicht 16 Jahren das Abiturientenexamen bestehen konnte. R. ging darauf nach Rom zu F. Liszt, der ihn 4 Jahre früher kennen gelernt und ihm das lebhafteste Interesse zugewendet hatte. Der Einfluß des Meisters, durch den er in Rom auch mit R. Wagner in Berührung kam, wurde für die Künstlerschaft R.'s entscheidend. In diese Zeit befruchtender Anregungen fällt auch sein erstes öffentliches Auftreten als Klaviervirtuose. Auf Liszts Veranlassung war darauf R. ein Jahr lang als Klavierlehrer am Konservatorium zu Sondershausen thätig; dann folgte eine 10jährige Wanderschaft durch Rußland, die den jungen Künstler von Erfolg zu Erfolg trug.

1120. Reißmann, August, Dr., Musikschriftsteller und Komponist, geb. am 14. November 1825 in Frankenstein in Schlesien, betrieb musikalische Studien unter Mosevius und Baumgart in Breslau. Seine schriftstellerische Thätigkeit begann er in Weimar; hier hielt er sich 1850—52 auf, ging dann nach Halle und 1863 nach Berlin. 1866 bis 1874 hielt er musikgeschichtliche Vorlesungen am Sternschen Konservatorium. Nach zehnjähriger Abwesenheit, während der er in Leipzig und Wiesbaden gelebt hatte, kehrte er 1890 nach Berlin zurück. R. promovierte 1875 in Leipzig zum Dr. phil. Von seinen Kompositionen: drei Opern, einem Oratorium, Kammermusikwerken, Klavierstücken, Chören, Duetten und Liedern, ist nicht viel bekannt geworden; dagegen gehören seine zahlreichen Schriften über Musik und Musiker (Bach bis Schumann und Wagner) zu den vielgelesenen Büchern. Hervorzuheben sind seine „Geschichte des deutschen Liedes" (1874) und das mit Mendel redigierte und herausgegebene, von ihm allein vollendete „Musikalische Konversationslexikon" (11 Bde und ein Supplement, 1876—81).

1121. Remmert, Martha, Pianistin, geb. 1854 in der Nähe von Glogau, bildete sich in Berlin unter Th. Kullak und C. Tausig aus und wurde später Schülerin von Liszt, als dessen Interpretin sie sich einen angesehenen Namen machte. Seit 1873 unternahm sie häufige und weite Konzertreisen. M. R. lebt in Berlin.

1122. Renard, Marie, ausgezeichnete Bühnenkünstlerin, k. u. k. Kammersängerin, geb. am 18. Januar 1864 zu Graz in Steiermark. Ihre Lehrer waren Weinlich-Tipka in Graz und De Ruda in Berlin. Als Soubrette betrat M. R. 1882 die Bühne ihrer Vaterstadt, ging darauf an das Landestheater zu Prag und gehörte

Digitized by Google

Cäcilie Tollé-Kloppenburg.
— 1257 —

Julia Uzielli.
— 1262 —

1885—88 der Berliner Hofoper an. Hier trat sie in wichtigen Rollen, in denen ihr eine anmutige Persönlichkeit zu statten kam, als Sängerin und Darstellerin bedeutsam hervor. Seit 1888 ist sie eines der angesehensten Mitglieder der Wiener Hofoper und hat sich u. a. als Vertreterin der Titelrolle in Massenets „Manon" ausgezeichnet.

1123. Reszké, Jean de, berühmter Tenor, geb. am 14. Jan. 1850 in Warschau, studierte bei Ciaffei und in Venedig bei Cotogni, dem er nach London und Petersburg folgte. In London debütierte er 1875 als Bariton und wurde darauf an das Théâtre-Italien in Paris engagiert. Nach erfolgreichen Gastspielreisen im Ausland kehrte er 1883 nach Paris zurück und hier entdeckte Sbriglia den wahren Charakter seiner Stimme. Auf seinen Rat bildete R. seine Stimme zum Tenor um und betrat erst 1884 wieder die Bühne in der Première von Massenets „Hérodiade". Der Erfolg war glänzend und R. wurde an die Große Oper engagiert, der er bis 1889 angehört hat. In London sang R. unter Aug. Harris in der denkwürdigen season, die die Wiedererweckung der italienischen Oper bedeutete. Andere Kunstreisen führten ihn nach Madrid, Lissabon und Italien. 1893 bis 1894 machte er eine Tournée durch Amerika und von da an galt er als der erste Tenor auf beiden Kontinenten. R. ist im wahren Sinne des Wortes ein Gesangskünstler. Sein Répertoire umfaßt die italienische wie die französische Oper und die Wagnerrollen, die er deutsch singt. R. domiziliert in Paris, singt aber auch abwechselnd in London, Newyork und Petersburg.

1124. Reszké, Edouard de, ausgezeichneter Baß-Bariton, Bruder des vorigen, geb. am 23. Dezember 1854 in Warschau, beabsichtigte sich der Landwirtschaft zu widmen. Auf Veranlassung seines Bruders bildete er seine ungewöhnlich schöne Stimme bei Stella und Alba in Mailand aus, studierte dann bei Coletti in Neapel und in Paris bei Sbriglia. Nachdem er in Italien debütiert hatte, trat er 1876 in Paris als Amonasro auf in der Première der Aida, die Verdi selbst dirigierte. Bis 1878 war er Mitglied des Théâtre-Italien. Dann folgten Engagements nach London, Mailand, Turin, Genua, Triest und Lissabon. 1885—1889 gehörte er der Großen Oper in Paris an. 1893—1894 folgte er seinem Bruder nach Amerika und ist seitdem wie dieser sowohl in Newyork wie in London ein regelmäßiger und gefeierter Gast. R. domiziliert gleichfalls in Paris.

1125. Reubke, Otto, Sohn des berühmten Halberstädter Orgelbauers Adolf R., geb. am 2. November 1842, studierte in Berlin unter Hans von Bülow und A. B. Marx. Er bildete sich zum virtuosen Klavier- und Orgelspieler aus und lebt in Halle a. S. als Universitätsmusikdirektor und Dirigent eines Gesangvereins.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

José Vianna da Motta.
— 1265 —

Georg Vierling.
— 1267 —

1126. Renß-Belce, Luise, Sopranistin, geboren am 24. Oktober 1863 in Wien, erhielt ihre Ausbildung in der Vaterstadt durch Professor Lauser und in Karlsruhe durch Kammersänger Plank. R.-B. ist großh. hessische Kammersängerin und jetzt in Wiesbaden engagiert, nachdem sie in Karlsruhe, London und Bayreuth thätig gewesen.

1127. Reznicek, N. E. von, der Sohn eines österreichischen Generals, geb. am 4. Mai 1860 in Wien, bezog nach Absolvierung des Gymnasiums die Universität von Graz. Bald wandte er sich von den wissenschaftlichen zu den künstlerischen Studien. Er ging nach Leipzig und wurde Schüler des dortigen Konservatoriums. Dann folgten Wanderjahre, in denen er als Kapellmeister an den Bühnen von Zürich, Stettin, Jena, Bochum und Mainz praktische Kenntnisse erwarb, bis er sich in Prag niederließ. Hier hielt sich R. acht Jahre lang auf, wirkte als Militärkapellmeister und komponierte u. a. eine symphonische Suite, ein Streichquartett und drei Opern, die Manuskript blieben. 1895 trat der so Vorbereitete dann mit seiner „Donna Diana" an die Oeffentlichkeit. Was dieser komischen Oper bei ihrer Erstaufführung am 20. Dezember 1896 in Mannheim zu außergewöhnlichem Erfolge verhalf, war weniger die Erfindungsgabe des Komponisten, als seine feine und geistvolle Arbeit und nicht zum wenigsten die virtuose Behandlung des Orchesters, die originelle Wirkungen zu erzielen weiß. R., der inzwischen kürzere Zeit auch in Weimar thätig gewesen war, wurde im September 1896 als Hofkapellmeister an das Mannheimer Hof- und Nationaltheater engagiert. In dieser Eigenschaft funktionierte er bis 1899 auch als Leiter der musikalischen Akademien und ist mit Nachdruck und Erfolg, namentlich für die neueren, eingetreten. Ein ernsteres, nicht uninteressantes Werk hat R. in seinem Requiem für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester veröffentlicht, das zuerst (1894) in Prag aufgeführt wurde. R. lebt jetzt in Wiesbaden.

1128. Rheinberger, Josef, Dr., Professor, geb. am 17. März 1839 in Vaduz im Fürstentum Liechtenstein, versah schon von 7 Jahren den Dienst an der Orgel und komponierte eine dreistimmige Messe. 1851 kam er nach München an das Konservatorium und wurde in der Komposition Schüler von J. J. Maier. Kurze Zeit lebte er dann privatim als Musiklehrer in München; aber schon 1859, also 20 Jahre alt, trat er in das Konservatorium ein, dem er noch als Professor der Komposition und des Orgelspiels angehört. Eine stattliche Reihe von Schülern, die zum Teil berühmt geworden, sind aus seiner Schule hervorgegangen. Von 1864 bis 1877 war R. auch Direktor des „Oratorienvereins"; dann trat er an die Stelle Wüllners als Hofkapellmeister der kgl. Kirchenmusik. R. ist einer der fruchtbarsten

Digitized by Google

Fritz Volbach.
— 1271 —

Alfred Volkland.
— 1272 —

Komponisten; charakteristisch sind in seiner Musik die Vorliebe für strenge Formen und der romantische Stimmungsgehalt. Zu seinen Hauptwerken zählen die Opern „Die sieben Raben" (1869) und „Türmers Töchterlein" (1873), die Musik zu Calderons „Wunderthätigen Magus", die Chorballaden „Maitag", „Klärchen auf Eberstein", „Wittekind", „Christophorus", „Montfort" 2c., zu denen ihm seine Gattin Franziska v. Hofnaaß die Texte schrieb, und die Weihnachtskantate „Stern von Bethlehem". Ferner komponierte R. eine Symphonie (die „Florentinische"), ein symphonisches Tongemälde „Wallenstein", Klavier-, Orgel-, Kirchen- und Kammermusik, Lieder, Chöre und Männerquartette.

1129. **Richter**, Hans, Dr., der erste Hofkapellmeister und berühmte Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Wien, geb. am 4. April 1843 in Raab (Ungarn), als Sohn des dortigen Domkapellmeisters Anton R., war noch sehr jung, als er nach Wien in das Löwenburgsche Konvikt kam, um hier den ersten Musikunterricht zu erhalten und zugleich die ersten Gymnasialklassen zu absolvieren. Die Zöglinge, zu denen einst Haydn, später Schubert gehört hatten, wurden als Chorknaben in der k. k. Hofkapelle verwendet. 1859, nach eingetretenem Stimmwechsel, setzte R. seine Studien auf dem Konservatorium fort. In der Theorie genoß er den gründlichen Unterricht Simon Sechters; als praktischer Musiker bildete er sich zum Hornvirtuosen aus, erwarb sich aber mit staunenswerter Vielseitigkeit auch auf allen übrigen Blas- und Streichinstrumenten eine nicht geringe Fertigkeit. Trotz dieser tüchtigen Kenntnisse und seiner universalen musikalischen Begabung führte R. als Mitglied eines Vorstadtorchesters, dann der Hofkapelle, ein ziemlich verborgenes Dasein, bis er 1866 auf die Empfehlung Essers nach Luzern zu Richard Wagner kam, der gerade einen jungen Musiker zur Hilfe für die Fertigstellung seiner Meistersinger-Partitur suchte. R. leistete hier wie später bei der Bühneneinrichtung des Nibelungenringes so ausgezeichnete Dienste, daß er sich in hohem Grade das Vertrauen, ja die Freundschaft des Meisters erwarb. Von nun an ging R.'s Lebensweg kräftig in die Höhe; seine Künstlerschaft aber blieb für immer mit dem Namen Wagner verbunden. 1867 half er als Solokorrepetitor und Chordirigent die erste Aufführung der „Meistersinger" in München vorbereiten, zur vollsten Zufriedenheit Wagners; zwei Jahre hindurch war er dann neben Bülow an der Münchener Bühne als Musikdirektor thätig. 1869 ging er nach Paris, darauf nach Brüssel, wo eine Aufführung des „Lohengrin" mit französischen Sängern seine Direktionsbefähigung das ehrendste Zeugnis ausstellte. Nach längerem Aufenthalte bei Wagner in Triebschen wurde R. auf Anregung Liszts Kapellmeister und bald darauf Direktor der Nationaloper in Budapest

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Siegfried Wagner.
— 1274 —

Edythe Walker.
— 1276 —

1875 endlich erfolgte seine Berufung an die Wiener Hofoper, deren Zierde er heute noch ist. Den Höhepunkt in dem Schaffen R.'s bildete wohl seine Leitung des „Nibelungenrings" in Bayreuth im Jahre 1876, als er das Riesenwerk zum ersten Male der Mitwelt vermitteln durfte. Außer in Wien und Bayreuth ist R. namentlich in England thätig gewesen, wo er seit 1877 — wiederum durch Wagner eingeführt — ein ständiger und hochangesehener Gast ist. Die von ihm geleiteten Konzerte werden nach ihm „Richterkonzerte" genannt und gehören zu den musikalischen Ereignissen Londons. Zu Wien hat R. seine geniale Begabung fast noch mehr als im Theater im Konzertsaal begründet, als Dirigent der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft. Namentlich als Interpret der Werke Beethovens und der modernen Meister, aber auch in der Wiedergabe Händelscher Oratorien wirkt R. durch das Großzügige seiner Auffassung bei aller Feinheit der Details, durch seinen Sinn für Klangschönheit und die meisterhafte Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten. Seine eigene musikalische Universalität kommt ihm dabei naturgemäß zu statten. R. ist mit Recht als einer der bedeutendsten Dirigenten gefeiert, er hat zahlreiche Auszeichnungen erfahren und ist Doktor der Universität Oxford.

1130. Riedel, Hermann, Kapellmeister, geb. am 2. Januar 1847 in Burg bei Magdeburg, besuchte das Konservatorium in Wien und war Schüler von Josef Dachs und Dessoff. Nachdem er einige Zeit als Pianist konzertierend aufgetreten war, schlug er die Dirigentenkarriere ein. 1874 bis 1878 war R. Sologesangskorrepetitor an der Wiener Hofoper, 1878—1882 Hofmusikdirektor und seit 1882 Hofkapellmeister an der Oper in Braunschweig. Als Liederkomponist wurde er besonders durch seine Gesänge aus Scheffels „Trompeter von Säckingen" in weiteren Kreisen bekannt.

1131. Riemann, Hugo, hervorragender Theoretiker und Musikschriftsteller, geb. am 18. Juli 1849 zu Großmehlra in Schwarzburg-Sondershausen, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater und Frankenberger in Sondershausen. R. studierte Jura, Philosophie und Geschichte auf den Universitäten Berlin, Tübingen und Leipzig, besuchte das Konservatorium in Leipzig und machte dann 1873 in Göttingen sein Examen als Dr. phil. Fünf Jahre war R. als Musiklehrer und Dirigent in Bielefeld thätig; 1878 habilitierte er sich als Privatdozent in Leipzig, wo er schon 1878 seine musikschriftstellerische Wirksamkeit als Referent des Leipziger Tageblattes begonnen hatte. R. war dann kurze Zeit in Bromberg thätig, 1881—90 am Konservatorium in Hamburg, vier Monate in Sondershausen, darauf am Konservatorium zu Wiesbaden, bis er 1895 als Dozent an die Leipziger Universität zurückkehrte. R. ist einer der fruchtbarsten und bedeutendsten

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Benno Walter.
— 1278 —

Erika Wedekind.
— 1280 —

Musikschriftsteller. In weitesten Kreisen ist sein „Musiklexikon“ (1882, 5. Auflage 1899) als zuverlässiges Kompendium und Nachschlagebuch bekannt und geschätzt. Von seinen zahlreichen Schriften sind ferner zu nennen das „Handbuch der Harmonielehre“ (1887), das „Lehrbuch des Kontrapunktes“ (1888), die praktischen „Musikalischen Katechismen“ (1888—91) und vor allem das Lehrbuch der Phrasierung „Musikalische Dynamik und Agogik“ (1884), in dem R., der auch auf dem Gebiete der Tonlehre eigene Wege eingeschlagen hat, eine völlig neue Theorie des musikalischen Vortrags und seiner graphischen Darstellung zu begründen und zu systematisieren versucht. R., der Ehrenmitglied der römischen Cäcilienakademie und der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst“ in Holland ist, hat auch Klaviermusik, Kammermusik und „Systematische Treffübungen für den Gesang“ geschrieben.

1132. Rimsky-Korsakow, Nikolas, geb. am 6. März 1844 in Tichwin (Rußland), war von Beruf Marineoffizier und gelangte erst allmählich durch Selbststudium zur Musik. Sein starkes Talent ließ ihn trotzdem Bedeutendes erreichen. Zuerst Gehilfe des Direktors der kaiserl. Hofkapelle wurde R.-K. 1871 Professor am Petersburger Konservatorium und 1872 Direktor der von Balakirew ins Leben gerufenen Musikschule. Die hauptsächlichste Anregung gewann er aus den Werken Berlioz' und Liszts; er ist Programmmusiker und vor allem Virtuose der orchestralen Instrumentationskunst. Seine symphonischen Dichtungen (darunter „Scheherezade“), die oft keine Excentrizitäten scheuen, haben auch in Deutschland Beifall gefunden. An der Russischen Oper in Petersburg hat R. auch drei dramatische Werke „Das Mädchen von Pskow“, „Die Mainacht“ und „Schneewittchen“ (1882) zur Aufführung gebracht. Außerdem hat er Kammermusik und Lieder veröffentlicht.

1133. Risler, Edouard, hochbegabter französischer Pianist, geb. am 28. Februar 1873 in Baden-Baden. Er war Schüler des ausgezeichneten Pianisten Louis Diemer in Paris; später studierte er mit verschiedenen deutschen Musikern, Eug. d'Albert, Stavenhagen, Otto Lessmann u. a. und bildete sich auf diese Weise zu einem Künstler heran, der germanisches Wesen mit romanischem verbindet. In der saubere Ausführung des Technischen und in der Richtung auf das Sinnliche seiner Kunst, die sich bei ihm in der Schönheit des Tones und seiner Abschattierung vom gewaltigsten fortissimo bis zum feinsten pianissimo zeigt, ist R. echter Franzose; in der Neigung zur Nachdenklichkeit, in dem Bestreben, in seine Auffassung in die Tiefe zu gehen (Beethoven) und sich einer romantischen Schwärmerei hinzugeben (Schumann), vermag er auch das deutscheste Gemüt zu befriedigen. Durch diese seltene Mischung sonst getrennter Vorzüge interessiert und bedeutet R mehr als durch sein allerdings phänome

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Digitized by Google

Mary Weiner.
— 1282 —

Felix Weingartner.
— 1283 —

nales Können, das ihn noch zuweilen zu jugendlicher Freude an virtuosen Kraftäußerungen fortreißt. R., der sich jedenfalls schon jetzt seine Stellung in der Kunstwelt gesichert hat, lebt in Paris.

1134. Ritter, Hermann, Violinist, geb. am 16. Septbr. 1849 in Wismar, ist der Erfinder der Viola alta. Er studierte auf der Neuen Akademie der Tonkunst und an der Hochschule für Musik in Berlin und besuchte die Universität in Heidelberg. Professor Grünwald, Joseph Joachim und R. Wüerst waren seine Lehrer. R. war einige Zeit in der großherzogl. Hoftheaterkapelle in Schwerin thätig und konzertierte dann vielfach auf der von ihm erfundenen Viola alta. Er ist kgl. württ. Professor, großh. mecklenb. Kammervirtuos und seit 20 Jahren Dozent für Musikgeschichte und Lehrer an der kgl. Musikschule in Würzburg.

1135. Ritter, Josef, Baritonist, geb. am 3. Oktober 1859 in Salzburg, betrieb seine musikalischen Studien auf dem Mozarteum in Salzburg und auf der kgl. Musikschule in München. Glänzende Stimmmittel, musikalische Intelligenz und eine bühnenwirksame Persönlichkeit eröffneten ihm eine erfolgreiche Laufbahn. Nach mehrjähriger Thätigkeit an den Theatern von München, Straßburg und Frankfurt a. M. gelangte R. als erster Baritonist des Hamburger Stadttheaters zu besonderem Ansehen. Er wurde dann nach Wien berufen und wirkt dort als k. u. k. Hofopernsänger.

1136. Roeger-Soldat, Marie, hervorragende Geigerin, aus Graz in Steiermark gebürtig, studierte auf der kgl. Hochschule für Musik in Berlin bei Joseph Joachim. In den Abonnementskonzerten der meisten Städte Deutschlands, Englands, Hollands u. s. w. ist sie als Solistin mit glänzendem Erfolge aufgetreten. Frau S. ist eine der besten Schülerinnen Joachims; wie in die ruhige Größe des Tones und die kraftvolle Bogenführung ist in die Art ihrer musikalischen Auffassung viel von dem Geiste ihres Meisters übergegangen. M. S. lebt in Wien und ist die Begründerin und intelligente Führerin eines Damenquartetts, das sich mit seinen Leistungen neben die ersten männlichen Kammermusikvereinigungen stellen darf.

1137. *Röhr, Hugo, Kapellmeister an der kgl. Hofoper zu München.

1138. Röhr-Brajnin, Sophie, Sopranistin, war in den Jahren 1887—92 an der Berliner Hofoper, dann in Nürnberg und in Breslau als dramatische Sängerin mit Auszeichnung thätig. Sie lebt jetzt als Konzertsängerin in München und ist die Gattin Hugo Röhrs, des Hofkapellmeisters an der Münchener Oper.

1139. Möntgen, Julius, Pianist und Komponist, Sohn des Konzertmeisters am Gewandhaus in Leipzig, geb. am 9. Mai 1855, war Schüler des Leipziger Konservatoriums und studierte bei Hauptmann, Richter und Reinecke. M. ist ein ausgezeich-

Digitized by Google

Elisa Wiborg.
— 1284 —

Gabriele Wietrowetz.
— 1287 —

ueter Klavierspieler und hat sich auch als Komponist durch eine Anzahl Kammermusikwerke, sowie durch Sonaten für Violine, Cello und Klavier einen geachteten Namen gemacht. R. ist Lehrer am Konservatorium zu Amsterdam. 1886 wurde er der Nachfolger Verhulsts in der Leitung der Konzertgesellschaft „Felix Meritis“, die sich inzwischen aufgelöst hat.

1140. Rooy, Anton van, ausgezeichneter Baritonist, geb. am 12. Januar 1870 in Rotterdam, hat sich innerhalb zweier Jahre einen ersten Platz in der Musikwelt erobert. Ein Schüler Stockhausens, der mit ihm einen neuen Triumph seiner Gesangspädagogik feiert, kam v. R. 1897 nach Bayreuth und erregte als Wotan in den Festspielen solches Aufsehen, daß sein Ruf damit begründet war. Sein urkräftiges, männlich-schönes Organ weist eine freie und edle Tonbildung auf; die Kunst der Kantilene, verbunden mit einer meisterhaften Sprachbehandlung, ermöglichen es dem Sänger, jeder Nüance des Ausdrucks gerecht zu werden und auch den Wagnerstil auf der Grundlage einer wahren Gesangskunst zu vertreten. Die Bedeutung v. R.'s beruht außerdem in seinem künstlerischem Ernst und in der künstlerischen Reife, mit der er seine Rollen auch geistig bewältigt. Nach einem ehrenvollen Gastspiel an der Berliner Hofoper war v. R. 1898—99 in London und New York thätig, und wirkte im Sommer 1899 mit noch größerem Erfolge als Wotan und Hans Sachs bei den Bayreuther Festspielen mit, um dann aufs neue nach Amerika und London zu gehen.

1141. Rosé, Arnold, Violinist, geboren am 24. Oktober 1864 in Jassy, studierte in Wien bei Professor Karl Heißler und hat auch hauptsächlich in Wien seinen Ruf als Geiger begründet. 1881 wurde er 1. Konzertmeister an der Hofoper in Wien. In Bayreuth hat er sich mehrmals als erster Violinist an den Festspielaufführungen beteiligt. Weiteren Kreisen ist er bekannt als Begründer des nach ihm benannten vortrefflichen Streichquartetts, das unter anderem in den Festaufführungen zu Bonn (1899) mit Auszeichnung mitgewirkt hat.

1142. Rosenthal, Moriz, phänomenaler Klaviervirtuose, geb. am 18. Dezbr. 1862 in Lemberg. In Wien, wohin er sich zu seiner Ausbildung begab, wurden Mineli und Joseffy seine Lehrer. Bereits trefflich vorbereitet, ging er 1877 zu Liszt nach Weimar, folgte dem Meister nach Rom und studierte unter seiner Leitung bis 1880. Schon 1881 jedoch begann er öffentlich aufzutreten. Der Erfolg war ein sensationeller und wurde auf weiteren Konzertreisen — R. war zu wiederholten Malen in Amerika — stetig gesteigert. 1890 erregte er in Berlin, Leipzig und Hamburg Aufsehen durch die ausdauernde Kraft und verblüffende Sicherheit seiner Technik. R. ist

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“

Digitized by Google

Hans Wihan.
— 1288 —

August Wilhelmj.
— 1289 —

aber auch ein intelligenter Musiker, ein Meister des Anschlags und des Pedalgebrauchs. Er hat Klavierstücke eigener Komposition veröffentlicht und Transskriptionen, die größtenteils für den eigenen Konzertgebrauch entstanden sind. R. lebt meist in Italien.

1143. Rothauser, Therese, Altistin, ist aus Budapest gebürtig und erhielt dort ihre künstlerische Ausbildung durch die Professoren E. Bellovich und Ujhazy. Von Leipzig aus, wo sie 1887—89 thätig war und auf ihre Stimme und dramatische Begabung die Aufmerksamkeit lenkte, kam sie an das Berliner kgl. Opernhaus, dem sie noch heute als vielseitig verwendbares und beliebtes Mitglied angehört. Th. R. ist nicht nur eine tüchtige, stimmbegabte Sängerin, sondern auch eine äußerst gewandte Darstellerin. Auf Gastspielen an auswärtigen großen Bühnen hat sie sich besonders in ihren Hauptrollen Carmen, Mignon, Djamileh ꝛc. rühmliche Erfolge errungen, die ihren Ruf verbreitet haben.

1144. Rothmühl, Nikolaus, Tenorist, geboren am 24. März 1857 in Warschau, studierte Gesang bei Gänsbacher in Wien. Von Dresden aus, wo er zuerst am Hoftheater engagiert war, kam er an die Berliner Oper und entwickelte sich bald zu einem hervorragenden Mitglied des Ensembles. Seine Beschäftigung wurde immer vielseitiger und nach Niemanns Abgang fielen ihm Rollen wie Raoul und Florestan zu, in denen er der Ausdrucksgewalt seines Vorgängers mit Erfolg nachstrebte. Nebst seiner glänzenden stimmlichen Begabung waren es sein gesangtechnisches Können und sein musikalisch geschmackvoller Vortrag, der seinen Leistungen sowohl auf dem lyrischen wie auf dem heroischen Gebiete, im Oratorium wie auf der Bühne erhöhten Wert gaben. R. hat als Gast in ganz Deutschland, in Schweden, Holland, Belgien und Amerika gesungen und lebt jetzt in Stuttgart als hervorragendes Mitglied des Hoftheaters. R. ist kgl. Kammersänger.

1145. Rottenberg, Ludwig, Dr., Kapellmeister, geb. am 11. Oktober 1864 in Czernowitz in der Bukowina. Während seiner Gymnasialzeit empfing er Unterricht im Klavier und Violinspiel vom Direktor Hrimaly und studierte später in Wien bei Robert Fuchs und Mandyczewski Theorie. Er trat zuerst als Klavierspieler auf, namentlich in den Konzerten von Gustav Walter, Hermine Spies und Alice Barbi, wurde im Jahre 1888 Dirigent des Orchestervereins der „Gesellschaft der Musikfreunde" und wirkte 1891 und 1892 als erster Kapellmeister am Stadttheater in Brünn. Von hier aus wurde er auf Empfehlung von Brahms als erster Opernkapellmeister und Dirigent der Opernhauskonzerte nach Frankfurt a. M. berufen.

1146. Rudorff, Ernst, Professor, Sohn des Professors der Jurisprudenz R. an der Berliner Universität, geb. am 18. Januar

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Maria Wilhelmj.
— 1290 —

Hans Winderstein.
— 1291 —

1840, wurde von zwölf Jahren Schüler Bargiels im Klavierspiel. Nach absolviertem Abiturientenexamen setzte er 1859 seine musikalischen Studien auf dem Leipziger Konservatorium fort, nachdem er kurze Zeit in Berlin die Universität besucht hatte. Moscheles und Reinecke waren dort seine Klavierlehrer, Rietz und M. Hauptmann unterwiesen ihn in der Komposition. R. trat als Begleiter Stockhausens, auch mehrfach als Dirigent an die Oeffentlichkeit. 1865 nahm er eine Lehrerstelle am Cölner Konservatorium an; seit 1869 ist er als erster Lehrer und Direktor der Klasse abteilung an der kgl. Hochschule in Berlin thätig. 1880—90 war er Direktor des Sternschen Gesangvereins. R. ist einer der gebildetsten und feinsinnigsten lebenden Musiker. In seinem eigenen Schaffen, in dem dieselbe Mischung von zarter Zurückhaltung und idealer Begeisterung herrscht, die den Menschen charakterisiert, gehört R. zu den Epigonen der Schumannschen Richtung. Eine Symphonie in B, die Ouvertüren zu Tiecks „Märchen vom blonden Eckbert" und „Otto der Schütz", eine Serenade und Variationen für Orchester, Werke voll romantischer Stimmung und von außerordentlich feiner Struktur, sind bekannt geworden. R., der auch schriftstellerisch thätig war und als Herausgeber (z. B. der Euryanthen-Partitur), hat außerdem Chorlieder, Lieder für eine Stimme und Klavierstücke geschrieben. Er ist Mitglied des Senats der Akademie der Künste und Ritter hoher Orden.

1147. Rüfer, Philipp Bartholomé, geb. am 7. Juni 1844 in Lüttich, Sohn eines deutschen Organisten, studierte auf dem Konservatorium seiner Vaterstadt und bildete sich zugleich zum Klaviervirtuosen und Komponisten aus. 1869—71 war er Musikdirektor in Essen, kam dann nach Berlin und war nacheinander als Lehrer am Sternschen Konservatorium und der Kullakschen Akademie der Tonkunst thätig. Von 1881 ab gehörte R. längere Zeit dem Konservatorium Philipp Scharwenkas an. Von seinen Werken sind eine Symphonie in F, verschiedene Kammermusiken (Streichquartett, Trio, Violinsonate 2c.) und die Opern „Merlin" und „Ingo" bekannt geworden. „Merlin" hatte, trotzdem er zu gleicher Zeit wie die gleichnamige Goldmarcksche Oper erschien, einen bedeutenden Erfolg (Berlin 1887). R. steht darin fast unter dem Einflusse Wagners, ohne immer glücklich in der Instrumentation zu sein; er wirkt aber durch rege, farbenfreudige Phantasie und künstlerischen Ernst. Er lebt schaffend in Berlin.

1148. Ruegger, Elsa, talentvolle, junge Violoncellistin, geb. am 6. Dezember 1881 in Luzern in der Schweiz, genoß in Brüssel, wohin sie mit ihrer Familie in frühester Kindheit übersiedelte, am kgl. Konservatorium den Unterricht von Professor Eduard Jacobs und von Anna Campowsky,

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Emanuel Wirth
— 1293 —

Anton Witek.
— 1294 —

einer ausgezeichneten Geigerin. Im Alter von 13 Jahren verließ sie mit den höchsten Preisen das Institut und begann ihre Künstlerlaufbahn, die sie durch ganz Deutschland, Belgien, die Schweiz, nach Paris, London, Petersburg, Amsterdam u. s. w. führte. Im März 1899 konzertierte sie mit großem Erfolge in Berlin. E. R. interessiert durch ihren sinnigen, musikalischen Vortrag, der die Virtuosität nirgends als Selbstzweck hervortreten läßt.

1149. Rummel, Franz, Pianist, geb. am 11. Januar 1853 in London, hatte am Konservatorium in Brüssel Louis Brassin als Lehrer. Nach mit Auszeichnung vollendeten Studien begann seine öffentliche Thätigkeit. Seine erste große Konzertreise machte er mit Minnie Hauck und Ole Bull im Winter 1877/78 durch Holland. Viele andere durch Amerika, Rußland, England und Skandinavien schlossen sich an. R., längere Zeit in Amerika ansässig, lebt in Berlin.

1150. Ruthardt, Julius, Kapellmeister, geb. am 13. Dez. 1841 in Stuttgart, bildete sich in seiner Vaterstadt unter Karl und Wilhelm Häser und Pezold zu einem tüchtigen Violinisten und Musiker aus. Ein weiteres Studium in Paris bei Halévy, Fontana, Alard und Duprez (Gesang) erweiterte und vertiefte seine künstlerischen Anschauungen. R. wurde darauf Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle und war dann als Kapellmeister thätig in Königsberg, Riga (1871—1882), Leipzig, Bremen (1885—98), in den Sommermonaten 1884—94 an der Krollschen Bühne und im Winter 1898—99 an der Oper des Westens in Berlin. Ein Augenübel zwang ihn, seine Wirksamkeit aufzugeben, in der er sich als gewandter Dirigent und guter Musiker einen Namen gemacht hat.

1151. Sachse-Hofmeister, Anna, ausgezeichnete Sopranistin, geb. am 26. Juli 1852 in Gumpoldskirchen bei Wien und am Wiener Konservatorium durch Frau Passi-Cornet und Hofkapellmeister Proch zur dramatischen Sängerin ausgebildet. Nach Engagements in Würzburg, Frankfurt a. M., Dresden und Leipzig, kam sie an das Berliner Opernhaus, wo sie bis zum Abgange von der Bühne in ersten dramatischen Partien, nicht nur durch ihre pastose Stimme, sondern auch durch die königliche Erscheinung und den poetischen Reiz, mit denen sie ihre Bühnengestalten zu umgeben vermochte, hervorragende Leistungen bot. Frau S. H. lebt als Gattin des Privatdozenten und Sekretärs der deutschen Bühnengenossenschaft, Dr. S., der früher als Tenor Buffo der kgl. Oper angehörte, in Berlin.

1152. Saenger-Sethe, Irma, Geigenkünstlerin, geb. am 28. April 1876 in Brüssel. Ihre Mutter leitete ihre ersten musikalischen Studien, dann übernahm Ottomar Jockisch in Brüssel die Fortbildung. Vorübergehend genoß die neunjährige Geigerin auch die Unterweisung August

Digitized by Google

Maria Wittich.
— 1296 —

Hugo Wolf.
— 1297 —

Wilhelmys und wurde dann schließlich auf dem Brüsseler Konservatorium Schülerin Eugène Ysayes. Nach einem Jahr gewann sie bereits den ersten Preis, blieb aber noch bis 1894 bei ihrem Meister, den sie in seinen Stunden sogar zuweilen vertrat. In London begann S. 1885 ihre Künstlerlaufbahn und fand von da ab, wo sie erschien, in England, Irland, Belgien, Rußland und Deutschland lebhafte Anerkennung. Ihr Spiel ist meisterlich und interessant, von einem reinen Musiksinn und starkem Temperament geleitet. Seit ihrer Verheiratung mit Dr. Sänger lebt die Künstlerin in Berlin.

1153. Safonoff, W., bedeutender russischer Dirigent, geb. am 26. Jan. (6. Febr.) 1852 in dem Kosakendorf Itschöry im Terekschen Gebiet (Kaukasus), erhielt den ersten musikalischen Unterricht von Th. Leschetitzky (Klavier) und N. Zaremba (Theorie). Er absolvierte dann das Petersburger Konservatorium, wo Louis Brassin sein Lehrer im Klavierspiel war und das er mit der goldenen Medaille verließ. 1881—85 war S. in Petersburg als Lehrer am Konservatorium thätig. 1885 ging er in gleicher Eigenschaft nach Moskau, wo er 1889 die Stelle des Direktors am Konservatorium und 1890 die Leitung der Symphoniekonzerte der kaiserl. russ. Musikgesellschaft übernommen hat. S. ist Professor und kaiserl. russischer Wirklicher Staatsrat.

1154. Saint-Saëns, Camille, wohl der bedeutendste lebende Tonsetzer Frankreichs, geb. am 9. Oktober 1835 in Paris, verdankte, wie fast alle jüngeren Talente, seine Ausbildung dem Pariser Conservatoire. Studierte Klavier unter Stamaty, Orgel unter Benoit, Komposition unter Halévy. Als Orgelspieler errang er den ersten Preis. Von 1855 ab bekleidete S. die Stelle eines Organisten, erst an St. Merry, dann an St. Madeleine; schon in den 60er Jahren jedoch gab er diese Thätigkeit auf und widmete sich, von Konzertreisen abgesehen immer in Paris lebend, hauptsächlich der Komposition. S. erregte gleiches Aufsehen durch sein Orgel-, wie durch sein Klavierspiel, in dem sich eine großzügige Darstellungsart mit einer sauberen, höchst virtuosen Technik verbindet. Besonders entwickelt ist seine Gabe des Vomblattspielens, von der er u. a. in Bayreuth staunenswerte Proben abgelegt haben soll. Unter seinen Werken waren es die symphonischen Dichtungen „Phaëton", „Ronet d'Omphale" und „Danse macabre" (Totentanz), die ihn auch in Deutschland schnell berühmt machten. S. zeigt sich darin als eine originelle, phantasiereiche Natur und ein glänzendes Orchestrationstalent. Was seiner Gesamterscheinung den Stempel aufdrückt, ist der Zusammenhang seiner durchaus modern empfundenen romantischen Kunst mit den Traditionen der klassischen, speziell der deutschen Ton-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Franz Wüllner.
— 1301 —

Ludwig Wüllner.
— 1302 —

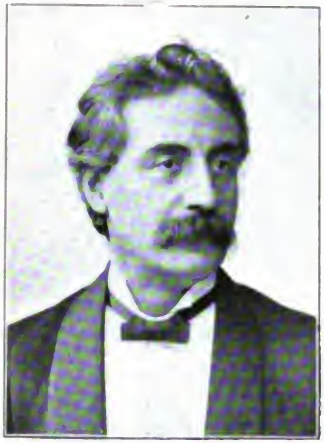
meister (Bach). Den Esprit hat er mit vielen seiner Landsleute gemein; die Tiefe und die Meisterschaft im Formalen stellen ihn an ihre Spitze. S. hat acht Opern geschrieben, die zu den Schätzen des modernen Repertoires der Pariser Oper zählen („Samson et Dalila", „Henri VIII", „Ascanio" 2c.); außerdem drei Symphonien, fünf Klavierkonzerte, drei Violin- und ein Violoncellkonzert (von denen das letztere und das Klavierkonzert in C-moll in Deutschland sehr bekannt sind), wertvolle Kammermusik (Quintette, Quartette, Trios und Duos), eine Messe, ein Requiem, das Oratorium „Le Déluge", die Kantate „La Lyre et la Harpe", die erwähnten symphonischen Dichtungen, Orchestersuiten und zahlreiche Stücke für Orchester, Klavier, Orgel und Gesang. Sehr geistreich sind seine Transskriptionen fremder Werke.

1155. Sandberger, Adolf, Musikhistoriker und Komponist, geb. am 19. Dezember 1864 in Würzburg, besuchte die Musikschulen seiner Vaterstadt und Münchens, wo Meyer-Olbersleben und Rheinberger seine Lehrer waren, und studierte an den Universitäten von München und Berlin (unter Spitta) Musikgeschichte. 1887 promovierte er zum Dr. phil., unternahm eine zweijährige Studienreise ins Ausland und wurde 1892 Kustos der musikalischen Abteilung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Ein Jahr später habilitierte er sich als Privatdozent. S. hat sich in Liedern, Chören, Klavier- und Orchestersachen als talentvollen Komponisten gezeigt. Seine Bedeutung als Musikschriftsteller ist hauptsächlich durch seine Forschungen über Orlando di Lasso festgestellt, von dessen Werken S. eine monumentale Gesamtausgabe veranstaltet.

1156. Sanderson, Lillian, Altistin, geb. in Sheboggan im Staate Wisconsin in Amerika. Sie ist eine der talentvollsten Schülerinnen Stockhausens, bei dem sie in Frankfurt a.M. studierte, und lernte ihrem Meister manches in der Kunst des Vortrags ab. Diese eminente Gestaltungskraft, die sie von der dramatischen Scene bis zum schlichtesten Liede bewährt, verbunden mit dem Timbre ihrer im Umfang begrenzten, aber weichen und sympathischen Stimme, verschafften ihr, wo sie auftrat, lebhafte Erfolge. L. S. hat sich besonders um die Verbreitung der Bungertschen Lieder verdient gemacht. Sie konzertierte außer in Deutschland in Rußland, Skandinavien und England und lebt jetzt in Berlin.

1157. Sandow, Eugen, kgl. Kammermusiker, geb. am 11. September 1856 in Berlin. Den ersten Unterricht im Violinspiel empfing er von dem kgl. Kammermusiker Adolf Rohne, später studierte er bei Wilhelm Müller an der kgl. Hochschule zu Berlin, wo er auch seine allgemeine musikalische Ausbildung vollendete. S., der seit 1879 der Hofkapelle als kgl. Kammermusiker angehört, tritt auch solistisch wie

Digitized by Google



Florian Zajic.
— 1304 —

Adolf Zander.
— 1306 —

als Ensemblespieler erfolgreich in Konzerten auf.

1158. Sandow-Herms, Adelina, Gattin des vorigen, geb. am 14. Oktober 1862 in Friesack, erhielt ihre Ausbildung im Gesange in Berlin durch Frau Dr. Breiderhoff (kgl. Hochschule) und durch Oskar Eichberg. Sie hat sich im Konzertsaal einen geachteten Namen gemacht als geschmackvolle Musikerin und durch ihre feine stimmungsvolle Kunst des Liedervortrags. Ihre kleine, vornehme Stimme ist technisch vorzüglich ausgebildet. A. H. machte sich durch Konzertreisen in ganz Deutschland bekannt; in Wien und Budapest hatte sie besondere Erfolge. Sie lebt als Sängerin und Lehrerin in Berlin.

1159. Sarasate, Pablo de, einer der größten Meister auf der Violine, geb. am 14. März 1844 in Pamplona. Dank der frühzeitigen, gewissenhaften Pflege seines Talents, bot der Knabe bereits mit 9 Jahren Leistungen, die die Aufmerksamkeit bedeutender Musiker auf ihn lenkten. In Madrid überschüttete ihn das Publikum mit Beifallsbezeugungen, und von der Königin Isabella erhielt er eine alte italienische Stradivarius-Geige zum Geschenk, die einen Wert von 20 000 Frcs repräsentiert. Sie ist Eigentum der spanischen Regierung und fällt nach S.'s Tode an dieselbe zurück. 1856 trat S. in das Konservatorium zu Paris ein. Delphin Alard wurde sein Lehrer und schon 1857 errang der junge Künstler den ersten Konservatoriumspreis. Er studierte noch weitere 2 Jahre und verbrachte dann, bevor er seine erste Konzertreise antrat, noch einige Jahre in der Heimat. S. bereiste Amerika und den Orient, nahm einen längeren Aufenthalt in Paris und kam 1876 zum erstenmal auch nach Deutschland. In Leipzig, Wien, Berlin u. s. w., wohin er sich wandte, überall fand er eine glänzende Aufnahme. Ist es bei Joachim zumeist die überlegene Größe und die Weihe des Ausdrucks, die zur Bewunderung zwingt, so weiß S. mehr durch blendende Technik und hinreißendes Feuer den Hörer zu begeistern. Wie von selbst gleiten ihm auch bei raffinierten Virtuosenstücken die schwierigsten Passagen von der Hand, und sein Ton bestrickt durch die Reinheit und den süßen Wohllaut. S. ist auf der Geige den Sängerinnen der altitalienischen Schule zu vergleichen. Die Wirkung, die er ausübt, geht nicht tief, bereitet jedoch eine echte Kunstfreude. Das Höchste leistet S. vielleicht da, wo sein Temperament mit den Weisen seines Volkes in Berührung kommt. Er hat bedeutende Komponisten zur Produktion angeregt. So schrieb Lalo für ihn sein erstes Violinkonzert, Bruch sein D-moll-Konzert und die Schottische Phantasie. Die eigenen Kompositionen S.'s, spanische Tänze, Zigeunerweisen u. s. w. sind brillante Virtuosenstücke. S. lebt in Paris.

1160. Sauer, Emil, kgl. sächs. Kammer-

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Graf Géza Zichy.
— 1308 —

Heinrich Zöllner
— 1309 —

virtuos und fürstl. bulgarischer Hofpianist, geb. am 8. Oktober 1862 in Hamburg. Den ersten Klavierunterricht erteilte ihm seine Mutter, während er in der Theorie von F. A. Riccius in Hamburg unterwiesen wurde. S. ging zur Fortsetzung seiner Studien nach Moskau zu Nikolai Rubinstein und vervollkommnete sich schließlich bei Liszt in Weimar zu einem Pianisten, der namentlich nach der technischen Seite hin gerechtes Aufsehen erregte. S. lebt ganz seiner Virtuosenlaufbahn und befindet sich meist auf Kunstreisen, die ihn in alle Teile der Welt geführt haben. In Deutschland ist S., der nur ausnahmsweise unterrichtet, in Dresden ansässig.

1161. Sauret, Emile, französischer Violinkünstler, geb. am 22. Mai 1852 in Dun le Roi (Cher). Den Konservatorien in Paris und Brüssel verdankt S. seine Ausbildung; in Brüssel war Bériot sein Lehrer. Seit 1866 konzertierte S. in Deutschland und hier wie anderwärts hat sein virtuoses Spiel Begeisterung wachgerufen. In Berlin war er während eines Jahres Lehrer am Kullakschen Konservatorium. S. ist ein Geiger von großem Tonreiz, der in seiner glatten und sorgfältigen Technik am reinsten die französische Schule verkörpert und in dessen künstlerischer Auffassung gleichfalls die romanische Empfindungsart vorwaltet. Als Komponist hat S. sich mit einem Violinkonzert (G-moll) und einigen Solostücken für Violine bethätigt.

1162. Schäffer, Julius, Dirigent, geb. am 28. September 1823 in Krevese bei Osterburg (Altmark), studierte in Halle Theologie und Philosophie (1844–47). Hier kam er mit Rob. Franz und durch diesen mit Schumann und Mendelssohn in Berührung, und immer mehr erwachte in ihm der Musiker. Nach zweijähriger pädagogischer Thätigkeit in Jassy beschloß Sch. umzusatteln, ging 1850 nach Berlin und studierte fleißig Kontrapunkt bei Dehn. 1855 fühlte er sich reif, eine Musikdirektorstelle in Schwerin anzunehmen und verwaltete sie fünf Jahre, bis er 1860 als Dozent, Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Singakademie nach Breslau berufen wurde. Hier wurde Sch. in Anerkennung seiner Verdienste im Laufe der Jahre zum Musikdirektor, Ehrendoktor der Universität und kgl. Professor ernannt. Von musikalischen Arbeiten sind seine Chorlieder und Choralbücher bekannt geworden. Schriftstellerisch trat Sch. als Verteidiger der Franzschen Bearbeitungen Händelscher und Bachscher Werke gegen die von Chrysander verfochtenen Ansichten auf.

1163. Schalk, Josef, Dirigent, geb. in Wien, studierte auf dem dortigen Konservatorium. Seine Hauptlehrer waren Helmesberger (Violine) und Anton Bruckner (Komposition), zu dem er in einem sehr innigen und vertrauten Verhältnis stand. Auf Bruckners Rat wendete sich Sch., der ursprünglich Geiger war, der Dirigentenlaufbahn

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Hermann Zumpe.
— 1310 —

Raimund von Zur Mühlen
— 1311 —

zu und wirkte zunächst in Graz, später in Prag, als erster Kapellmeister an den dortigen Opern, in Prag auch als Dirigent der philharmonischen Konzerte. Nach einem erfolgreichen Probespiel wurde er für die Königliche Oper in Berlin verpflichtet, der er seit 1899 als Kapellmeister angehört. Im Frühjahr 1898 dirigierte Sch. in London im Covent Garden und als Nachfolger Anton Seidls im Metropolitan Opera House in Newyork die deutsche Oper. In Amerika war er der Erste, der den „Ring des Nibelungen" vollständig und im Zusammenhang zur Aufführung gebracht hat.

1164. Scharwenka, Philipp, geb. am 15. Februar 1847 in Samter, Prov. Posen, erhielt wie sein Bruder Xaver (s. d.) seine Ausbildung auf der „Neuen Akademie der Tonkunst" Theodor Kullaks. Er lebt als Musiklehrer und Komponist in Berlin und ist Direktionsmitglied des „Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums". Sch. hat die dramatische Kantate „Sakuntala" veröffentlicht, eine Symphonie in D-moll, ein Violinkonzert, ein vortreffliches Trio für Klavier, Violine und Violoncell (in Cis-moll), verschiedene Tondichtungen für Orchester, Kammermusik (darunter eine Violasonate) Klavierstücke und Lieder.

1165. Scharwenka, Xaver, Bruder des vorigen, geboren am 6. Januar 1850 in Samter, Provinz Posen, wurde auf der „Neuen Akademie der Tonkunst" in Berlin im Klavierspiel Schüler Kullaks und in der Theorie R. Wüerfts. 1868 trat er als Lehrer in das Institut. Gleich bei seinem ersten Auftreten in der Singakademie in Berlin hatte Sch. einen großen Erfolg, der ihm hier wie auf seinen Kunstreisen treu blieb. Er gab seine Lehrerstelle bei Kullak auf und gründete ein eigenes Konservatorium, das bald mit dem Klindworth'schen vereinigt wurde. Nach mehrjährigem erfolgreichen Wirken in Amerika als Pianist, Lehrer und Dirigent kehrte Sch. 1899 an die Stätte seiner alten Thätigkeit zurück. Auch als Komponist erfreut er sich eines guten Rufes. Seine Werke sind voll Geist und Temperament und von großer formaler Gewandtheit. Hervorzuheben sind drei Klavierkonzerte mit Orchester und eine Symphonie in C-moll, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder und „Mataswintha", große Oper in 3 Akten. Sch. ist k. k. österreichischer Hofpianist.

1166. Schanfeil, Wally, treffliche Konzertsängerin, in Düsseldorf geboren, studierte zuerst bei Lindhult in Cöln, dann bei Stockhausen, der Marchesi und Lamperti (Mailand) und erwarb sich eine vielseitige gesangliche Ausbildung, die sie in Konzerten und Oratorienaufführungen namentlich in den achtziger Jahren erfolgreich verwendete. Ihre Stimme, die sich am meisten für den Ausdruck des Zarten und Anmutigen eignet, fiel durch die große Reinheit und Weichheit des Tones auf. Im Leipziger Gewandhaus, in Berlin und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Cöln war W. Sch. ein häufiger, gern gesehener Gast. Sie ist jetzt in Düsseldorf als angesehene Gesanglehrerin thätig.

1167. Scheidemantel, Karl, Baritonist, geb. am 21. Januar 1859 in Weimar, besuchte das Lehrerseminar seiner Vaterstadt und machte Gesangsstudien bei Bodo Borchers. 1878 debütierte er am Weimarer Hoftheater und verblieb hier, bis er 1886 an die Hofoper in Dresden, die Stätte seiner jetzigen Wirksamkeit, engagiert wurde. Die Ferienmonate hatte er in den Jahren 1881—83 benützt, um in Frankfurt a. M. noch die Unterweisung Stockhausens zu genießen. 1866 sang er in Bayreuth mit Erfolg den Amfortas und hob dadurch sein Ansehen noch bedeutend. Sch. tritt auch als Oratorien- und Liedersänger auf. Seine urkräftige, quellende und wohllautende Stimme und der dramatisch belebte, tiefempfundene Vortrag sichern seinen Darbietungen einen ungewöhnlichen Eindruck. Sch. ist großherzogl. und kgl. sächsischer Kammersänger.

1168. Schelper, Otto, trefflicher Bassist, geb. am 10. April 1844 in Rostock (Mecklenburg). Das Elternhaus bot ihm frühzeitig musikalische Anregung. Seine natürliche Beanlagung führte ihn zur Gesangskunst, ohne daß ihm jemand die Wege gewiesen hätte. Im Jahre 1860 betrat er als vollständiger Autodidakt die Bühne; zuerst in Bremen, dann in Cöln, in Berlin, und 1876 kam er an das Stadttheater in Leipzig, dem er noch heute als ausgezeichnetes Mitglied angehört, gleichbedeutend durch seine Kunst als Schauspieler wie durch seinen markigen, charakteristischen Gesang. Häufige Gastspiele haben ihn auch in Berlin, Dresden, München, London, bekannt gemacht. Sein Alberich, den er noch unter Wagners Leitung studiert und gesungen hat, ist eine vorbildlich gewordene Leistung. Sch. ist herzogl. sächsischer Kammersänger.

1169. Scherres-Friedenthal, Flora, Klaviervirtuosin, geb. am 1. April 1862 in Warschau, erhielt ihre Ausbildung auf dem kaiserl. Konservatorium in Moskau bei Nikolai Rubinstein. Bei ihrem Austritt aus dem Konservatorium wurde sie für ihre Leistungen mit der großen, silbernen Medaille ausgezeichnet. Sie imponierte als junge Debütantin durch den Glanz und die Kraft ihrer Technik, hat sich aber später auch zu einer musikalisch vielseitigen Künstlerin entwickelt. Ihre Konzertreisen führten sie nach Polen, Deutschland und der Schweiz ꝛc. Im Jahre 1887 verheiratete sie sich mit dem Landschaftsmaler Professor Carl Scherres und lebt seitdem in Berlin.

1170. Schillings, Max, wurde am 19. April 1868 in Düren (Rheinland) geboren. Seine Mutter, aus der Familie des Dichters Brentano, unterstützte frühzeitig seine musikalischen Neigungen. Während er das Gymnasium in Bonn besuchte, erhielt er Unterricht im Violin- und Klavierspiel, in Theorie und Komposition durch Musikdirektor Brambach und Professor von Königslöw. Abgesehen von einer kurzen Thätigkeit als Repetitor und Bühnendirigent in Bayreuth während des Sommers 1892, widmete sich Sch. ganz seinen Studien und Arbeiten. In München bezog der nach umfassender Bildung Strebende die Universität und hörte juristische und philosophische Collegia. Bereits 1890 hatte er die Komposition eines Musikdramas begonnen, zu dem ihm Graf Sporck das Buch geschrieben. Es war die „Ingwelde", der Felix Mottl durch die Erstaufführung in Karlsruhe (1894) den Weg in die Oeffentlichkeit bahnte, und die bald allerorten von dem jungen Tonsetzer reden machte. In dieser, für ein Erstlingswerk geradezu genialen Schöpfung steht Sch. zwar vollständig im Banne des Bayreuther Meisters; wie er sich aber dessen Stil und Technik zu eigen gemacht hat, ist an sich schon merkwürdig, und in der vornehmen Melodik, in der geistvollen thematischen Arbeit und Instrumentierung zeigt sich eine Erfindungskraft, eine eigenartige, schöpferische Persönlichkeit, die Großes erwarten läßt. Die ehrliche Wärme und das Charakterisierungsvermögen seiner Musik machen Sch. zum echten Dramatiker, obwohl er in der Form noch vielfach verschwommen, in Anwendung der Mittel verschwenderisch ist. Die „Ingwelde" hat ihren Weg, auf dem sich mancherlei Schwierigkeiten türmten, bisher über die Bühnen von Weimar, Wiesbaden, München, Schwerin, Magdeburg, Bremen und Berlin gemacht. Eine zweite, heitere Oper, „Der Pfeiferlag", steht bereits in Aussicht. Sch., der in München lebt, veröffentlichte außerdem zwei symphonische Phantasien für Orchester, „Meergruß" und „Seemorgen", ferner eine Tondichtung, „Zwiegespräch", für kleines Orchester und Lieder und Gesänge.

1171. Schläger, Toni (Lautenschläger), berühmte Bühnensängerin (Sopran), geb. 4. Mai 1859 in Wien, war zuerst in der Operette thätig. Später, als ihre phänomenalen Stimmmittel und ihre große dramatische Begabung sich Bahn gebrochen hatten, wurde sie auf Gastspielreisen und als langjähriges Mitglied der Wiener Hofoper gefeiert. A. Sch. zog sich 1897 von der Bühne zurück (lebt bei Wien).

1172. Schmedes, Erik, Opernsänger, geb. 1868 in Kopenhagen, war zuerst Pianist, studierte dann aber Gesang bei Rothmühl in Berlin und wirkte mehrere Jahre als Bariton an den Theatern von Wiesbaden, Nürnberg und Hamburg. Nach erneuten Studien bei Iffert in Dresden wurde Sch. Tenor und ging als solcher für Heldenrollen 1898 nach Wien. 1899 sang er in Bayreuth den Siegfried und Parsifal.

1173. Schmidt, Felix, Dirigent und Gesanglehrer, geboren am 11. Mai 1848

Digitized by Google

in Dresden, absolvierte das Gymnasium zu Lübeck und besuchte die Universität in Berlin. Seine gesangliche Ausbildung leiteten M. H. Schmidt in Lübeck und Professor Adolf Schultze an der Hochschule zu Berlin; Theorie studierte er bei Weitzmann und Kiel. Sch., der sich zuerst als Sänger (Baßbariton) durch seinen markigen, musikalischen Vortrag in Deutschland, der Schweiz und Holland vorteilhaft bekannt gemacht hat, wirkt in Berlin als Gesanglehrer an der Hochschule und als verdienstvoller Leiter des Berliner Lehrergesangvereins. Er erhielt den kgl. preußischen Professortitel.

1174. Schmitt, Aloïs, Kapellmeister und Pianist, Sohn des bekannten Klavierpädagogen und Komponisten Aloïs Sch. (geb. 1866), geb. am 2. Februar 1827 in Hannover. Als Klavierspieler ein Schüler seines Vaters, studierte er Theorie bei Vollweiler in Heidelberg. Sch. unternahm eine Zeit lang Konzertreisen, die ihn durch Deutschland, Frankreich, England, Belgien bis nach Algier führten und wurde dann Theaterkapellmeister. Er wirkte in Städten wie Würzburg, Aachen u. a. m. und 1856 bis 1892 als Hofkapellmeister in Schwerin. Hier machte er sich in vielfacher Weise um die Hebung der musikalischen Verhältnisse verdient. Seit 1893 lebt Sch. in Dresden als Lehrer und Dirigent des Lehrergesangvereins und der Konzerte der Dresdener Mozartgemeinde. Sch. veröffentlichte ein Trio, Klavier- und Gesangsstücke, hat aber auch mehrere Opern, Schauspielmusiken und Ouvertüren geschrieben.

1175. Schnèevoigt, Georg, Violoncellist, geb. am 8. November 1872 in Wiborg auf Finnland, besuchte in Helsingfors die Orchesterschule. Er wandte sich dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Deutschland. Carl Schröder in Sondershausen, Julius Klengel in Leipzig und Professor Jacobs in Brüssel waren seine Lehrer. Nach vollendetem Studium trat er zuerst in Moskau als Solist auf, ging 1893 nach Hamburg, wo er der Konzertkapelle von Julius Laube ein Jahr lang angehörte. Nach Helsingfors zurückgekehrt, bekleidete er die Stelle eines 1. Violinlehrers am Konservatorium und an der Orchesterschule und wurde 1. Solist der Philharmonie. Auch in Schweden, Rußland, Deutschland ꝛc. hat sich der Künstler einen gutklingenden Namen erworben. Mit glänzender Technik verbindet Sch. einen großen, gesangreichen Ton.

1176. Schörg, Franz, Violinvirtuose, geb. am 15. November 1871 in München, besuchte drei Jahre die kgl. Musikschule und war dann auf dem Konservatorium zu Brüssel Schüler von E. Ysaye. Er that sich bald hervor und gewann bei seinem Abgang den ersten Preis. Durch eine Künstlerreise, die er mit der Sängerin Albani unternahm, lenkte er zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Seitdem gehört Sch., der neben seiner eminenten Technik durch eine ungewöhnlich reine Intonation glänzt, zu den renommierten Künstlern. Er verbrachte einige Jahre in Genf, nahm dann aber wieder seinen Wohnsitz in Brüssel und gründete hier das Brüsseler Streichquartett.

1177. Scholz, Bernhard, hervorragender Komponist, Dirigent, Pianist und Theoretiker, geb. am 30. März 1835 in Mainz. Seine Studien im Klavierspiel leitete Ernst Pauer, der damals als Dirigent in Mainz lebte. In der Theorie und in der Kompositionslehre war er Schüler S. W. Dehns in Berlin. Von 1856—57 bekleidete Sch. das Amt eines Theorielehrers an der Münchener Musikschule, 1859—65 war er kgl. Hofkapellmeister am Theater zu Hannover. Nach zweijährigem Aufenthalt in Berlin ging Sch. darauf nach Breslau und wirkte hier als Dirigent der Konzerte des Orchester-Vereins von 1871 bis 1883 mit ausgezeichnetem Erfolge. Im Jahre 1883 wurde Sch. nach Frankfurt a. M. berufen, um nach J. Raffs Abgang die Leitung des Dr. Hochschen Konservatoriums zu übernehmen. Unter schwierigen Verhältnissen ist es Sch. gelungen, der Anstalt unter seinem Direktorat einen erneuten Aufschwung zu geben. Seine pädagogische Thätigkeit, die er, gestützt auf ein vielseitiges und gründliches musikalisches Wissen und auf bedeutende künstlerische und menschliche Eigenschaften, entfaltete, ist eine außerordentlich segensreiche gewesen. Sch. ist ein überzeugter und berufener Vertreter der klassisch-romantischen Richtung, ohne sich dem bedeutenden Neuen verständnislos zu verschließen. Der Musiker Sch. hat sich als meisterhafter Pianist, Dirigent, vor allem aber als Komponist bethätigt. Sein Requiem, die Symphonien in B und A-moll, sein Klavierkonzert und einige Werke für Kammermusik sind bedeutsame Werke. Er schrieb ferner Kantaten und mehrere Opern, von denen namentlich „Golo“ und „Inge“ die mit Erfolg zur Aufführung kamen, zu nennen sind. Als Theoretiker hat Sch. sich das größte Verdienst erworben durch die Bearbeitung und Herausgabe von Dehns im Manuskript hinterlassenem Lehrbuch der Kontrapunkt und der Fuge (1859). Sch. der seit 1884 in Frankfurt auch die Leitung des Rühlschen Gesang-Vereins übernommen hat, ist kgl. preußischer Professor, Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und wurde von der Universität zum Ehrendoktor kreiert.

1178. Schott, Anton, berühmter Heldentenor, geb. am 25. Juli 1846 in Staufeneck (Württemberg), wurde Soldat und war württemb. Artillerieoffizier. Nach dem Kriege verließ er 1871 die Armee, um sich der Bühnenlaufbahn zu widmen, nachdem er sich hierzu bei Frau Schebest-Strom

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon“.

Peter Cornelius,

geb. 24. Dez. 1824 in Mainz,
geſt. 26. Okt. 1874 ebenda.

Digitized by Google

Joseph Joachim

Joseph Joachim,

geb. 28. Juni 1831 in Kittsee bei Preßburg.

Digitized by Google

(Gattin von David St.) in Stuttgart vorbereitet hatte. Sch. war zuerst an der Münchener und bis 1875 an der Berliner Hofoper als lyrischer Tenor engagiert, wurde dann nach Schwerin berufen und ging hier zum Fach des Heldentenors über. Es folgte seine Wirksamkeit in Hannover, wo er sich durch seine glänzenden Mittel und durch sein Spiel einen bedeutenden Namen machte. Von Hannover aus unternahm Sch. größere Gastspielreisen und ging u. a. nach Amerika und mit Angelo Neumanns Wagner-Truppe nach Italien. Jetzt lebt Sch. in Abenberg bei Nürnberg und tritt nur noch in Konzerten auf.

1179. Schradick, Henry, Violinist, geb. am 29. April 1846 in Hamburg, studierte in Brüssel bei Léonard und in Leipzig bei David. Er bethätigte sich zuerst als Konzertmeister in Bremen. Nachdem er dann zwei Jahre Lehrer am Konservatorium in Moskau gewesen, ging er als Konzertmeister an das Stadtorchester in Hamburg. In gleicher Eigenschaft wirkte er hierauf am Gewandhaus- und Theaterorchester, und als Lehrer am Konservatorium in Leipzig. 1883 siedelt Sch. nach Amerika über und nahm eine Lehrstelle am Konservatorium in Cincinnati an. 1889 kehrte er zurück, nahm seinen Wohnsitz in Hamburg und lebt dort als Konzertmeister der Philharmonischen Gesellschaft. Sch. hat den Ruf eines ausgezeichneten Geigers und Geigenlehrers und hat wertvolle technische Studien für Violine veröffentlicht.

1180. Schröder, Alwin, geb. am 15. Juni 1855 in Neuhaldensleben, Cellist, ist auf dem Instrument, als dessen Meister er sich einen Ruf gegründet hat, vollständig Autodidakt. In Theorie, Violin- und Klavierspiel war er ein Schüler seiner Brüder Karl und Hermann (s. d.) und später de Ahnas an der kgl. Hochschule. 10 Jahre lang wirkte er als Bratschist, erst im „Schröder-Quartett" und dann in Berlin an der Krollschen Oper und im Sternschen Symphonieorchester. Dann sattelte er um und wurde Cellist, zuerst im Laubeschen Konzertorchester in Hamburg. Nach weiterer 11jähriger Thätigkeit in Leipzig als erster Cellist im Gewandhaus und Lehrer des Violoncellspiels am k. Konservatorium, ging er 1891 nach Boston. Hier lebt Sch., dem der Titel Kammervirtuos verliehen wurde, als erster Cellist des Symphonieorchesters.

1181. Schröder, Hermann, Professor, Bruder des vorigen, geb. am 28. Juli 1843 in Quedlinburg, ist ein Schüler A. Ritters in Magdeburg. Er war als Geiger Mitglied des Schröderquartetts. Seit 1873 pädagogisch in Berlin thätig, wurde er 1885 als Lehrer des Violinspiels an das kgl. Institut für Kirchenmusik berufen. S. hat Orchester- und Kammermusik komponiert und ist der Verfasser einer verbreiteten Violinschule.

1182. Schröder, Karl, Prof., Bruder der beiden vorigen, Cellist, Komponist und hervorragender Dirigent, geb. am 18. Dezember 1848 in Quedlinburg, erhielt musikalischen Unterricht zuerst von seinem Vater, dem Komponisten Karl Sch., dann von Drechsler in Dessau. Schon von 14 Jahren an war er Mitglied der Hofkapelle in Sondershausen. Mit seinem Vater und seinen Brüdern (s. d.) gründete er ein treffliches Streichquartett, das in den verschiedensten Städten Deutschlands auftrat und bis 1873 zusammenblieb. Um diese Zeit erhielt Sch. die Stelle des ersten Cellisten am Hoftheater in Braunschweig; 1874 ging er in gleicher Stellung an das Gewandhaus in Leipzig und trat zugleich in den Lehrkörper des Konservatoriums ein. 1881 begann Sch. seine Dirigentenlaufbahn, zuerst in Sondershausen, wo er ein eigenes Konservatorium gründete, dann an der Deutschen Oper in Rotterdam. Sein Ruf als Kapellmeister war so bedeutend, daß er 1887 an die Hofoper in Berlin engagiert wurde. 1888 vertauschte er diese Stellung mit dem Dirigentenposten am Hamburger Stadttheater, um zwei Jahre darauf als Kapellmeister und Direktor des fürstlichen Konservatoriums wieder nach Sondershausen zurückzukehren. Sch. lebt in dieser Stellung, mehr als früher der Komposition ergeben. Außer Konzerten und anderen Cellostücken sind bisher die Opern „Asparia" (1892) und „Der Asket" (1893) erschienen. Ferner hat Sch. verschiedene Katechismen über das Dirigieren u. s. w. geschrieben.

1183. Schröder-Hanfstaengl, Marie, kgl. württemb. Kammersängerin, geb. am 30. April 1848 in Breslau. In Baden-Baden, Paris und Florenz hatte sie illustre Lehrer. Sie durfte sich Schülerin der Viardot-Garcia, Rossinis, Vauncinis und Gounods nennen und bildete sich zu einer ganz hervorragenden Bühnensängerin aus. Der nach der Methode der alten Italiener geschulten, schönen Stimme, die sich in allen Lagen kraftvoll entfaltete, eignete ein sympathischer, vornehmer Timbre. Nicht weniger groß als ihre technische Virtuosität war die Energie ihres musikalischen und dramatischen Ausdrucksvermögens. Frau S.-H. war eine vorzügliche Vertreterin lyrischer und kolorierter Partien (Elsa, Gilda, Lucia 2c.), aber auch eine Norma, eine Donna Anna und Senta lagen ihrem künstlerischen Naturell. Abgesehen von Gastspiel- und Konzertreisen, die sie durch Frankreich, Deutschland, Ungarn, Italien, Holland, Belgien und Amerika führten, war sie vier Jahre Mitglied des théatre lyrique in Paris, 11 Jahre am Hoftheater in Stuttgart und 15 Jahre in Frankfurt a. M. Hier lebt sie als Gattin des bekannten Hofphotographen H. und widmet sich seit ihrem Rücktritt von der Bühne (1897) ausschließlich der Lehrthätigkeit.

Digitized by Google

1184. * **Schrödter, F.,** Hofopernsänger zu Wien.

1185. Schubert, Oskar, ausgezeichneter Klarinettist, geb. am 11. Oktober 1849 in Berlin, studierte in seiner Vaterstadt und war Schüler von A. Bading und August Lambert. Er war zuerst Mitglied der Berliner Symphoniekapelle, ging dann nach Boston und New York, später auf zwei Jahre nach St. Petersburg und kehrte dann nach Berlin zurück in die Bilsesche Kapelle, von wo er 1878 an die kgl. Oper berufen wurde. Sch., der wegen der Schönheit seines Tones und seines meisterhaften musikalischen Vortrages vielleicht der bedeutendste lebende Klarinettist Deutschlands genannt werden darf, ist kgl. Kammervirtuos und Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

1186. Schuch, Ernst von, einer der hervorragendsten Dirigenten, geb. am 23. November 1847 in Graz, studierte in seiner Vaterstadt Jurisprudenz. Seine ausgesprochene Begabung und Neigung für Musik aber ließen ihn nicht lange bei diesem Studium ausharren; er lenkte seine Schritte nach Wien und widmete sich dort gänzlich dem Beruf eines Musikers. Von Wien aus, wo er Schüler von Stolz und Dessoff war, ging Sch. als Volontär zu Direktor Lobe nach Breslau. Hier lernte er die Theaterverhältnisse genauer kennen und fand auch Gelegenheit, praktisch thätig zu sein. Nachdem er kurze Zeit abwechselnd die Kapellmeisterstellen in Würzburg, Graz und Basel bekleidet hatte, unternahm er 1872 mit Pollinis italienischer Operngesellschaft eine Tournee durch ganz Deutschland. Da sein Name hierbei in den weitesten Kreisen zu Ruf und Ansehen gelangte, erhielt er bald zahlreiche Anerbietungen. Sch. entschied sich für die Hauptstadt Sachsens, die ihn dauernd zu fesseln wußte. Als genialer Kapellmeister und feinsinniger Musiker nimmt er in dem Musikleben Dresdens eine hervorragende Stellung ein. Mancher Novität wurde er schon ein helfender Mitschöpfer. Sch. gilt ferner als einer der wenigen Kapellmeister in Deutschland, die mit Verve eine italienische Oper zu dirigieren verstehen. Er ist Hofkapellmeister, hat die Titel kgl. Hofrat und Generalmusikdirektor und wurde vom König von Sachsen in den Adelstand erhoben.

1187. Schuch-Proska (Prochazka), Klementine, Gattin des vorigen, Sopranistin, geb. am 12. Februar 1853 in Oedenburg, war Schülerin des Wiener Konservatoriums. Seit dem Jahre 1873 gehört sie dem Verbande des Dresdener Hoftheaters als geschätzte Koloraturjängerin an.

1188. Schütt, Eduard, geb. am 22. Oktober 1856 in Petersburg, Schüler der dortigen Musikschule unter Petersen und Stein, setzte seine Studien 1876—78 am Leipziger Konservatorium fort. Großen Beifall fand sein Klavierkonzert in G-moll, dem er weitere Klaviermusik, Lieder und Kammermusikwerke, sowie eine Serenade für Streichorchester folgen ließ. Sch. wirkt weniger durch ausgesprochene Individualität, als durch die feinsinnige Ausgestaltung und stilvolle Behandlung seiner Werke. Er lebt in Wien als Dirigent des Akademischen Richard Wagner-Vereins.

1189. Schütz, Hans, Baritonist, geb. am 16. Dezember 1864 in Wien, studierte Gesang bei Professor Sattler. Er war künstlerisch in Linz, Zürich und Düsseldorf thätig und ist gegenwärtig Mitglied des Stadttheaters zu Leipzig. Sch. hat mehrfach mit Erfolg in den Festspielen von Bayreuth mitgewirkt.

1190. Schultzen von Asten, Anna, Konzert- und Oratoriensängerin, geb. am 11. März 1848 in Wien, erhielt ihre musikalische Ausbildung durch ihre Schwester Julie von Asten und studierte Gesang bei Frau Mampe-Babnigg, später bei Mme. Viardot-Garcia. Im Besitz einer zarten aber ausdrucksvollen hohen Sopranstimme gehörte Frau S. zu den bedeutenden Liedersängerinnen ihrer Zeit. Sie ist eine vollendete Interpretin des altitalienischen und altfranzösischen Gesangstils. Das Zart- und Graziöse liegt ihrer Individualität am besten. In Konzerten und Oratoriumaufführungen wirkte sie in Deutschland, Holland und England. 1871 verheiratete sie sich mit dem o. Professor Schultzen an der Universität zu Dorpat, wurde aber schon im Jahre 1875 wieder Witwe. Seit 1874 ist Frau S. Lehrerin an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

1191. Schulze, Adolf, kgl. Professor, geb. am 13. April 1835 in Mannhagen bei Mölln, war zuerst Schullehrer. Im Jahre 1852 kam er nach Hamburg und begann musikalischen Unterricht bei Karl Voigt zu nehmen. 1863 gab er seinen Beruf auf und ging nach London, um sich bei Manuel Garcia zum Sänger auszubilden. Nach Hamburg zurückgekehrt, trat er 1864 mit Erfolg als Konzert- und Oratoriensänger auf und ließ sich zugleich als Gesanglehrer nieder. Anfang der siebziger Jahre wurde Sch. durch Joachim an die kgl. Hochschule für Musik nach Berlin berufen. Hier ist er bis heute als Vorsteher der Gesangklassen thätig, hat einen großen Kreis von Sängern und Sängerinnen herangebildet und leitet den ausgezeichneten A capella-Chor des Institutes. Er gehört der Direktorium der Hochschule an, ist Mitglied des Senats der Akademie der Künste und Ritter des Roten Adlerordens III. Kl.

1192. Schumann, Georg, Dirigent und Komponist, geb. am 25. Oktober 1866 in Königstein in Sachsen, war Schüler von Reinecke, Jadassohn und Zwintscher auf dem Leipziger Konservatorium. Als Dirigent des gemischten Gesangvereins und

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Symphoniekonzerte, wirkte er 1890—96 in Danzig; 1896—99 leitete er die Philharmonischen Chor- und Orchesterkonzerte in Bremen. Den feinsinnigen und meisterhaften Musiker kennzeichnen seine Kompositionen: Orchesterwerke, Chorwerke („Amor und Psyche"), Klavier- und Kammermusik (Klavierquartett, Trio 2c). Seine Symphonie in H-moll wurde preisgekrönt; seine Orchestersuite „Karneval" mit Erfolg in den Berliner Philharmonischen Konzerten aufgeführt. Sch. lebt in Bremen.

1193. **Schumann-Heink, Ernestine,** berühmte Altistin, geb. am 15. Juni 1861 in Lieben bei Prag, als Tochter eines höheren österreichischen Offiziers. Ihre ersten gesanglichen Studien machte sie in Graz unter Leitung von Marietta v. Leclair. Mit 17 Jahren wurde sie an die Dresdener Hofoper engagiert, wo sie am 13. Oktober 1878 mit glänzendem Erfolge zuerst als Azucena auftrat. Während ihres Dresdener Wirkens vollendete sie bei Frau Krebs-Michalesi ihre musikalische Ausbildung. Nach zweijähriger Unterbrechung ihrer künstlerischen Thätigkeit ging Frau H. im Herbst 1883 an das Hamburger Stadttheater und gelangte hier zu höchstem Ansehen. Die Stimme mit ihrem weichen und vollen, glockenähnlichen Tone hat den dunklen, echten Altklang, der so selten vorkommt. Das charakteristische Merkmal ihrer Individualität ist die Vielseitigkeit. Sie bringt den gesanglichen und den dramatischen Gehalt der tragischen, sowie der heiteren Partien ihres Repertoirs gleich erschöpfend zum Ausdruck und ist auch als Oratorien- und Liedersängerin nicht ohne Bedeutung. Zahlreiche Gastspiele, zuerst in Berlin bei Kroll (1891), in Bayreuth, Amerika u. s. w., haben ihren Ruf in weiteren Kreisen begründet. Seit 1899 gehört Frau Sch.-H. der kgl. Oper in Berlin an.

1194. **Schuster-Wirth, Hermine,** Sopranistin, geb. am 13. Februar 1866 in München, besuchte die kgl. Hochschule in Berlin und studierte später bei Karl Reß in Leipzig. Sie war als Koloratursängerin in Halle a. S., Magdeburg, sowie an den Hoftheatern von Weimar und Hannover thätig, eine geschmackvolle, technisch trefflich gebildete Künstlerin. Auch im Konzertsaal hatte Frau S.-W., namentlich in Leipzig, bemerkenswerten Erfolg.

1195. **Schwartz, Josef,** Dirigent, geb. am 26. Nov. 1846 in Gohr bei Neuß, war Schüler von Ferdinand Hiller und Professor Jaffa am Cölner Konservatorium. Sch. wirkte zeitweilig in Düsseldorf und unternahm größere Kunstreisen durch Belgien, England und Schottland. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er jedoch in Cöln als Dirigent des Cölner Männergesangvereins. Sch. ist kgl. Musikdirektor.

1196. **Schwarz, Franz,** Baritonist, geb. am 11. Juni 1858 in Brünn. Seine Gesangsstudien leiteten Rokytanski in Wien und Galliera und Selva in Italien. Sch. wirkte in Wien, Berlin, Frankfurt a. M., Mannheim, Weimar und Amerika mit großem Erfolge als Bühnen- und Konzertsänger. Seine schöne, umfangreiche Stimme zeichnete sich durch Kraft und Wohllaut und eine besonders glänzende Höhe aus. Sch., ein tüchtiger Musiker und gewandter Darsteller, gehörte nach seiner Rückkehr aus Amerika mehrere Jahre der Breslauer Oper an und ging 1899 als erster Bariton an das Stadttheater in Hamburg. Sch. ist großh. sächsischer Kammersänger.

1197. **Schwarz, Max,** Pianist, geb. 1. Dezember 1856 in Hannover, war Schüler von Bülow und Liszt. Er wirkte 1880–1883 am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. und beteiligte sich dann an der Gründung des Raff-Konservatoriums, dem er noch als ausgezeichnete Lehrkraft angehört. Sch. ist mit großem Erfolg als Solist und als feinsinniger Begleiter (auf den Konzertreisen Eugen Guras) aufgetreten.

1198. **Schytte, Ludwig,** Komponist, geb. 28. April 1848 in Aarhus auf Jütland, studierte anfänglich Chemie. Unter Nils W. Gade bildete er sich zum Musiker aus, lebte einige Zeit in Berlin, ging 1886 nach Wien und trat als Lehrer in Horaks Akademie der Tonkunst ein. Sch., dessen Klavierkonzert, Sonaten, Lieder und Kammermusiken Zeugnisse eines feinfühligen und formgewandten Talentes, überall bekannt wurden, hat auch wertvolle instruktive Klavierwerke veröffentlicht. Sch. ist Professor und lebt in Wien.

1199. **Sedlmair, Sofia Offeney,** dramatische Sängerin (Sopran), geb. am 25. Januar 1863 in Hannover, betrieb ihre musikalischen Studien bei Professor Friedrich Schmidt in Wien und war darauf kurze Zeit an der Wiener Hofoper engagiert. Vorteilhafte Anträge verlockten die talentvolle Künstlerin auf das Gebiet der Operette, auf dem sie sich durch ihre ungewöhnlichen Stimmmittel und durch ihre musikalische und darstellerische Begabung in Bremen, Leipzig u. s. w., namentlich aber während ihrer Mitgliedschaft am Friedrich Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin hervorthat. Ihre Laufbahn als Opernsängerin begann S. S. nach erneuten, eifrigen Gesangsstudien im Jahre 1891 am Stadttheater in Danzig. Sie kam darauf nach Breslau und bewährte sich als eine so vortreffliche Vertreterin der hochdramatischen Partien, daß Gustav Mahler sie an die Hofoper in Wien engagierte, an der sie seitdem mit Erfolg thätig ist. S. S. wirkte in Bremen 1895 in den Festvorstellungen des Christus von Rubinstein mit, sang in Budapest die Brünhilde u. s. w. in ungarischer Sprache und gastierte in London am Coventgarden-Theater und in St. Petersburg am kaiserl. Marientheater.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

1200. **Seiß, Isidor**, geschätzter Klavierlehrer, Pianist und Komponist, geb. am 23. Dezember 1840 in Dresden als Sohn eines Kammermusikers, war Schüler von Fr. Wieck, in der Theorie von Jul. Otto und 1858—1860 von M. Hauptmann. Er trat zuerst auf Konzertreisen als Pianist in die Oeffentlichkeit. 1874 kam er nach Cöln und wurde von Hiller an das Konservatorium berufen. Als Lehrer des Klavierspiels hat S. in seiner langjährigen Thätigkeit außerordentliche Erfolge aufzuweisen. In Cöln wirkt er zugleich als Leiter der Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft". Meisterhaft sind seine Uebertragungen Haydnscher Quartette und Beethovenscher Tänze fürs Klavier; eine Neuausgabe des Weberschen Es-dur-Konzertes zeugt von dem feinen Geschmack, der auch in S.'s eigenen Kompositionen (Studien, Präludien ꝛc.) herrscht.

1201. **Sembrich, Marcella** (eigentlich Prazeke Marcelline Kochanska), die gefeierte Koloratursängerin, geb. am 15. Febr. 1858 in Wisniewczyk bei Lemberg (Galizien), wurde zuerst am Konservatorium zu Lemberg durch ihren späteren Gemahl, Professor Stengel, zur Pianistin und Violinistin ausgebildet. Als sie von dort zu weiterem Studium nach Wien kam, wurde Professor Epstein auf ihre Stimme aufmerksam und veranlaßte sie, Gesangsunterricht zu nehmen, den ihr zuerst Viktor Nokitansky, später Lamperti in Mailand erteilt hat. M. S. debütierte im Jahre 1877 in den „Puritanern" an der italienischen Oper in Athen. Bald darauf kehrte sie nach Wien zurück, um noch bei Richard Lewy die deutsche Oper zu studieren, und nahm dann 1878 ein Engagement an der Dresdener Hofbühne an. Im Jahre 1880 gab sie diese Stellung auf und ging nach London. Hier feierte ihre Gesangskunst solche Triumphe, daß sie gleich für weitere 5 seasons engagiert wurde. Von da an unternahm M. S. größere Kunstreisen als Bühnen- und Konzertsängerin durch ganz Europa, die ihr immer mehr Ruhm und Ehren einbrachten. Die Jahre 1883—84 verbrachte sie auf einer Tournée in Amerika, auch hier enthusiastisch gefeiert. Was M. S. unter allen lebenden Sängerinnen so hoch stellt, ist nicht allein ihre eminente Kunstfertigkeit, die sie ihre Stimme wie ein Instrument behandeln läßt. Mehr noch als durch die in unserer Zeit seltene Virtuosität, fesselt die Meisterin der Kantilene durch den unbeschreiblichen Wohllaut ihrer herrlichen Stimme, durch ihre reine, schlackenfreie Tonbildung. Zu diesem technischen Können gesellt sich die Intelligenz der vielseitig gebildeten Musikerin, nicht in gleichem Grade die Fähigkeit, das gesungene Wort zur Wirkung zu bringen. Gegenüber anderen dramatischen Sängerinnen tritt in M. S. die poetische Bildnerin gegen die Gesangskünstlerin zurück. Dennoch fehlt es ihr, zumal in heiteren Rollen, auf der Bühne nicht an Reiz der Persönlichkeit. M. S. ist kgl. preuß. Kammersängerin.

1202. **Senger-Bettaque, Katharina**, ausgezeichnete Bühnensängerin, Sopran, geb. am 2. August 1862 in Berlin, war anfangs Mitglied des kgl. Ballettkorps, bildete sich aber, als ihre stimmliche Begabung aufgefallen war, bei Heinrich Dorn in Berlin zur Sängerin aus und betrat als solche zuerst die Krollsche Bühne. Sie gehörte darauf als Soubrette kurze Zeit der Hofoper an, kam dann nach Leipzig, Rotterdam und Bremen und ging allmählich zu lyrischen und dramatischen Partien über. In Bremen, wo sie sich mit Direktor S. vermählte, machte sie sich einen bedeutenden Ruf und wurde als erste dramatische Sängerin an das Stadttheater in Hamburg engagiert. Von dort ging sie an das Hoftheater in München, dem sie als ausgezeichnetes Mitglied und hervorragende Wagnersängerin angehört. Erfolgreiche Gastspiele in Berlin und anderwärts haben den Ruf ihrer Künstlerschaft bestätigt. Frau S. B. ist kgl. bayer. Kammersängerin.

1203. **Serato, Arrigo**, begabter italienischer Geiger, geboren am 7. Febr. 1877 in Bologna, wo sein Vater Violoncellist und Professor am Konservatorium war, widmete sich dem Studium des Violinspiels unter Federigo Sarti und trat schon als junger Künstler mit Beifall in Konzerten auf. In Deutschland mach en ihn die Erfolge bekannt, die er 1895 in Berlin errang, und die ihm eine ehrenvolle Stellung unter den jüngeren Virtuosen verschafft haben. S. verdankte diese Erfolge hauptsächlich der präzisen Rhythmik und der temperamentvollen Lebendigkeit seines Spiels.

1204. ***Seydel, Hugo**, Dr., Tenorist. Straßburg i. E.

1205. **Seyffardt, Ernst H.**, Professor, geb. am 6. Mai 1859 in Crefeld, studierte zuerst bei Ferdinand Hiller in Cöln (Konservatorium), dann bei Friedrich Kiel an der kgl. Akademie in Berlin. Als Musikdirektor in Freiburg i. Br. leitete er 1887 bis 92 die Freiburger „Liedertafel" und wurde darauf als Dirigent des „Neuen Singvereins" nach Stuttgart berufen. Seit 1897 Lehrer an der Künstlerschule des kgl. Konservatoriums in Stuttgart, hat S. vom König von Württemberg den Titel Professor erhalten. In weitere Kreise wurde sein Name zuerst durch den Liedercyclus „Vom Schwarzwald zum Rhein" getragen, einem frisch erfundenen Werke. Ernster und bedeutungsvoller giebt sich der Joh. Brahms gewidmete „Schicksalsgesang" (Text von Geibel) für Altsolo, gemischten Chor und Orchester, der mit dem Stipendium der Mendelssohn-Stiftung preisgekrönt wurde. Es folgten die Chorwerke: „Thusnelda", „Trauerfeier für eine Frühentschlafene", „Gelöbnis" und „Aus Deutschlands großer

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

Zeit". Diese dem deutschen Kaiser gewidmete Kantate erlebte zahlreiche Aufführungen und trug dem Komponisten den preußischen Kronenorden ein. S. hat ferner eine Symphonie in D, Werke für Klavier und Kammermusik, sowie feinsinnige Lieder veröffentlicht.

1206. **Sgambati, Giovanni**, geb. am 18. Mai 1843 in Rom, entwickelte sich zu einem der bedeutendsten Pianisten Italiens. Er studierte unter Barberi und Aldega; später interessierte sich Liszt für ihn und nahm ihn unter seine Obhut. S. unternahm als Virtuos Reisen, die ihn auch mehrfach nach Deutschland führten. Seit 1877 lebt er als erster Klavierlehrer an der Cäcilien-Akademie in Rom. Seine Begabung zur Komposition war früh hervorgetreten. Mit 23 Jahren veröffentlichte er ein Klavierquartett, das Aufsehen erregte. Es folgten andere Kammermusikwerke, Klavier- und Gesangsmusik, Symphonien und ein Klavierkonzert in G-moll. Auch als Dirigent ist S. von Bedeutung. Er führte zuerst Liszts Dante-Symphonie auf und war der Erste, der Beethovens Eroica in Rom dirigiert hat.

1207. **Sicherer, Pia von**, Sopranistin, ist aus Bayreuth gebürtig, studierte bei Frau Kaula in München und war später Schülerin von Julius Stockhausen. Sie war eine beliebte Oratoriensängerin, die mit einer künstlerischen Ausbildung ihrer hohen Sopranstimme einen besonders stilvollen Vortrag verband. Seit ihrer Verheiratung zog sie sich ins Privatleben zurück und lebt in München.

1208. ***Sidney, Jones**, Komponist. London.

1209. **Siloti, Alexander**, Pianist, geb. am 10. Oktober 1863 bei Charkow in Südrußland, war 1875—81 Schüler von Nikolai Rubinstein und Peter Tschaikowsky auf dem Moskauer Konservatorium. In Moskau trat er auch bereits mit Erfolg in den Konzerten der kaiserl. Musikgesellschaft auf. Seine Bedeutung aber als eigenartig genialer, titanenhafter Pianist gewann er erst unter der Leitung Fr. Liszts, dem er sich 1883—86 anschloß und zu dessen besten Schülern er gerechnet werden muß. 1888 folgte er einem Rufe als Lehrer an das Konservatorium in Moskau.

1210. **Sinding, Christian**, Komponist, geb. 11. Januar 1856 in Kongberg in Norwegen, war 1874—77 Schüler des Leipziger Konservatoriums und hielt sich dann einige Zeit in München und Berlin auf. Sein Name wurde zuerst durch das geniale Klavierquintett (E-moll) berühmt, das zu den besten modernen Erscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik gehört. S.'s Musik hat wie die aller seiner Landsleute einen stark ausgeprägten nationalnordischen Charakter. S. hat außer Kammermusik ein Klavierkonzert, eine Symphonie und neuerdings ein bemerkenswertes Violinkonzert (A-dur, op. 45) geschrieben. S. lebt in Christiania.

1211. **Singer, Edmund**, Professor, geb. am 14. Oktober 1830 in Totis (Ungarn), studierte Violine zuerst bei den Professoren Ridley Kohne und Ellinger in Budapest und wurde dann Schüler von Professor J. Böhm, dem berühmten Lehrer von Ernst und Joachim. Er wirkte zuerst als Orchesterdirektor und Solospieler am Deutschen Theater in Budapest. Nach mehrjährigen Konzertreisen durch Deutschland, Frankreich und Holland folgte er 1854 einem Rufe Liszts und wurde als Nachfolger von Laub und Joachim Konzertmeister und Kammervirtuos in Weimar. Seit 1861 wirkt er in der gleichen Eigenschaft in Stuttgart, wo er zugleich als Professor am kgl. Konservatorium thätig ist. Er veröffentlichte Kompositionen für Violine, mit H. v Bülow Duos und mit Seifriz eine große Violinschule u. s. w.

1212. **Sistermans, Anton**, Baßsist, geb. am 5. August 1867 in Herzogenbusch in Holland. Er widmete sich in Frankfurt a. M. dem Gesange und gilt als einer der besten Schüler J. Stockhausens. Seine voluminöse, kräftige und doch weiche Stimme und eine mustergültige Aussprache zeichnen ihn aus. S. ist einer der erfolgreichsten Konzertsänger geworden, der auf Musikfesten und in den Veranstaltungen der wichtigsten Musikstädte an hervorragender Stelle wirkte. Seine Begabung und sein Können befähigen ihn ebenso für den geistlichen wie für den weltlichen Konzert- und Liedergesang, besonders aber weist ihn der Umfang seines Organs auf das Oratorium. S., der in Frankfurt a. M. lebt, betrat 1899 zum ersten Male die Bühne als Pogner in den Bayreuther Festspielen.

1213. **Sitt, Hans**, hervorragender Violinvirtuose und Dirigent, Sohn des Geigenbauers Anton S., geb. am 21. Sept. 1850 in Prag. Am Konservatorium seiner Vaterstadt erhielt er Unterricht im Violinspiel von Bennewitz und Mildner, in der Theorie von Kittl und Krejčí. S., der schon früh in Konzerten Bewunderung erregte, ging zunächst 1867—69 als Konzertmeister nach Breslau; bald aber wendete sich sein Interesse immer mehr der Dirigententhätigkeit zu. An den Theatern von Breslau, Prag und Chemnitz war er als Kapellmeister thätig, leitete dann die Konzert- und Opernaufführungen des Derwiesschen Privatorchesters in Nizza und Lugano, bis ihn 1884 Leipzig als Direktor der Kristallpalast-Konzerte fesselte. Hier in Leipzig trat S.'s Begabung immer glänzender zu Tage; als Geigenvirtuosen, als Bratschisten des Brodsky-Quartetts, vor allem aber als berufenen Orchesterdirigenten wurde ihm reiche Anerkennung zu teil. Das Konservatorium berief S. als Violinlehrer und

Digitized by Google

Leiter des Schülerorchesters der Anstalt, das er seither zu überraschender Leistungsfähigkeit herangebildet hat; der „Sängerbund", der „Lehrergesangverein" und der „Bachverein" wählten ihn zu ihrem Dirigenten. Seit mehreren Jahren wirkt S. auch als Direktor der Singakademie und der Abonnementskonzerte in Altenburg. 1890 trat er mit großem Erfolge in London auf. S. ist auch als Komponist thätig. Eine Ouvertüre, eine Symphonie, mehrere Konzerte für Violine und Cello, wertvolle Geigenetüden, anmutige Lieder u. a. sind bisher von ihm bekannt geworden.

1214. **Sommer, Hans, Dr.,** der bekannte Liederkomponist, geb. am 20. Juli 1837 in Braunschweig, war von Haus aus nicht Fachmusiker. Seine wissenschaftliche Thätigkeit führte ihn 1859 an die Technische Hochschule von Braunschweig, wo er bis 1884 als Professor der Mathematik, von 1875—81 auch als Direktor gewirkt hat. Obgleich er bei Kammermusikus Wilhelm Meyer in Braunschweig kontrapunktische Studien gemacht hat, ist S. in der Musik doch größtenteils Autodidakt. Nach seiner Versetzung in den Ruhestand (1884) hat er sich ganz der Kunst gewidmet. Außer einem einaktigen Bühnenspiel „Saint Foix" und der Musik zu Wolzogens „Das Schloß der Herzen" bestehen S.'s Werke in Liedern für eine Stimme mit Klavier. Viele davon sind in den Konzertsälen heimisch geworden und fesseln durch Feinheit der Empfindung und Ausgestaltung.

1215. ***Sommer, Karl,** Hofopernsänger. Wien.

1216. **Sommer, Kurt,** Tenorist, geb. am 8. März 1868 in Altengottern in Thüringen, besuchte das kgl. Konservatorium zu Dresden und war Schüler von Professor Gustav Scharfe. Seine ersten Engagements führten ihn nach Königsberg und Cöln. Seit 1893 ist S. Mitglied der kgl. Hofoper in Berlin. Hier zeichnet er sich in lyrischen Partien durch seine ergiebige, in der Höhe glänzende Stimme, sowie durch musikalische Tüchtigkeit in hervorragender Weise aus. S., der eine reiche Gastspieltätigkeit entfaltet und häufig auch in Konzerten wirkt, ist kgl. Kammersänger.

1217. **Sontheim, Heinrich,** berühmter Heldentenor, geb. am 3. Februar 1820 in Lebenhausen bei Tübingen. Seine Lehrer waren die Hofsänger Häser und Kunz und später Hofkapellmeister Kücken. Von großem Vorteil für seine künstlerische Entwicklung war das langjährige Zusammenwirken mit dem berühmten Baritonisten Pischek. Nach elfjähriger Thätigkeit am Hoftheater zu Karlsruhe, wo er im Jahre 1839 in der Oper „Norma" zum erstenmal öffentlich sang, ging S. 1856 an das Hoftheater zu Stuttgart und wirkte hier fast 20 Jahre hindurch als hervorragender Vertreter der großen Tenorpartien. Zahlreiche Gastspiele an fast allen größeren Theatern Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz haben seinen Namen in den weitesten Kreisen bekannt gemacht. S., seit 1872 pensioniert, feierte 1889 sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Er ist kgl. württembergischer Kammersänger und Ehrenmitglied der Stuttgarter Hofoper.

1218. **Speidel, Wilhelm,** Professor am kgl. Konservatorium zu Stuttgart, Bruder des bekannten Wiener Feuilletonisten Ludwig Sp., geb. am 3. September 1826 in Ulm, während der Drucklegung des Werkes gest. am 14. Okt. 1899. Er studierte unter Ignaz Lachner Komposition und war Klavierschüler von Wanner und Wilh. Ruhe in München. Als Lehrer des Klavierspiels erwarb sich Sp. schon in München einen ausgezeichneten Ruf. Nach kurzer Dirigententhätigkeit in Ulm (1855—57) wurde er an die Spitze des „Liederkranzes" nach Stuttgart berufen und behielt die Leitung des Vereins bis zum Jahre 1885. Zugleich wurde Speidel Mitbegründer des Konservatoriums, und wirkte hier mit einer zehnjährigen Unterbrechung in hervorragender Stellung. Als Pianist ist Sp. wiederholt in Leipzig, München, Dresden, Basel u. s. w. mit Erfolg aufgetreten. Es sind 114 Werke von ihm erschienen: Orchestersachen, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder, gemischte und Männerchöre.

1219. **Speidel, Maria,** Konzert- und Oratoriensängerin, Tochter des vorigen, geb. am 13. Oktober 1872 in Stuttgart, erhielt ihre gesangliche Ausbildung bei Frau Bianchi Pollini in München und Frau Professor Nicklaß-Kempner in Berlin. Sie ist in Berlin, Stuttgart, München, sowie in andern größeren Städten Deutschlands mit Erfolg thätig.

1220. **Spengel, Julius,** Dirigent und Komponist, geb. am 12. Juni 1853 in Hamburg, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht in Hamburg und Köln, ging dann nach Berlin auf die kgl. Hochschule und studierte 1868—72 bei Rudorff (Klavier), Kiel (Komposition) und Ad. Schulze (Gesang). Nach vollendeter Ausbildung trat er in Hamburg als Pianist und Komponist auf und ließ sich dort nieder. Sp. ist als gesuchter Musiklehrer, Organist (Schüler von Armbrust) und Leiter des „Cäcilien-Vereins" (seit 1878), sowie der „Altonaer Beamtenvereinigung" thätig. Er ist ein vorzüglicher Chormeister, besonders für den A capella-Gesang. Von seinen Kompositionen sind neben Liedern und Chören eine Symphonie in D-moll, eine Cellosonate und ein Klavierquintett zu nennen.

1221. **Spinelli, Nicola,** Komponist, geb. 1865 in Turin, studierte auf dem Konservatorium von Neapel. Er ist durch seine Oper „A basso porto" (1895) bekannt geworden und darf als einer der begabtesten Vertreter der jungitalienischen Schule gelten.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

1222. **Spohr**, Rosalie, die Nichte des berühmten Komponisten, geb. am 22. Jan. 1828 in Braunschweig, bildete sich unter Grimm in Berlin zu einer vortrefflichen Harfenvirtuosin aus. 1858 verheiratete sie sich mit dem Grafen Saurma und lebt seitdem auf ihren Gütern in Schlesien.

1223. **Stammer**, Emil, Baß-Bariton, geb. am 15. Juni 1858 in Potsdam. Seine stimmliche Ausbildung leitete Musikdirektor Theodor Hauptner, sein Partienstudium Kapellmeister Gustav Starke in Freiburg i. Br. St. begann seine künstlerische Laufbahn als Schauspieler, wirkte dann als erster seriöser Baß in Riga, Königsberg und Petersburg und ist seit 1890 Mitglied der kgl. Hofoper in Berlin.

1224. **Stanford**, Charles Villiers, geb. am 30. September 1852 zu Dublin, Schüler des Queens College of Cambridge, war bereits Organist und Dirigent des Universitätsmusikvereins in Cambridge gewesen, als er nach Deutschland kam und 1874—76 unter Reinecke in Leipzig und unter Kiel in Berlin Komposition studierte. Nach England zurückgekehrt, trat er wieder an die Spitze seines Vereins. 1877 wurde er magister artium, 1884 Dirigent der Philharmonic Society, 1885 Dirigent des Bach-Vereins in London und 1887 Professor an der Universität Cambridge. Von seinen Opern wurden „Der verschleierte Prophet" (1881) und „Savonarola" (1884) auch in Deutschland gegeben. Die Hauptstärke St.'s liegt indessen auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik. Hier sind eine Ouvertüre, eine Serenade, die Symphonien in B und D-moll, eine Violinsonate und ein Streichquartett hervorzuheben; außerdem das Oratorium „The three holy children" und geistliche Hymnen.

1225. **Staudigl**, Josef, Baritonist, geb. am 18. März 1854 in Wien, war lange Zeit am Hoftheater in Karlsruhe in erster Stellung thätig. 1885 ging er nach Amerika, und errang dort große Erfolge mit seinen germanischen Lieder-Recitals. Auch in Deutschland ist St., der ein besonders umfangreiches, wohliges Organ besitzt, im Konzertsaal, besonders als Vertreter der Oratorienpartien sehr geschätzt. St. ist großh. badischer Kammersänger und lebt jetzt in Wiesbaden.

1226. **Staudigl**, Gisela, Gattin des vorigen, treffliche Altistin, war Schülerin der Marchesi in Wien. Als Fräulein Koppmayer betrat sie die Bühnen von Hamburg und Karlsruhe und wurde 1885 an die Hofoper in Berlin engagiert. G. St. nahm hier mit Ehren eine erste Stellung ein. Ihre umfangreiche, mächtige und doch weich und edel klingende Stimme, ihre dramatische Gestaltungskraft und vornehmer musikalischer Geschmack machten sie zu einer ausgezeichneten Vertreterin der dramatischen Alt- und Mezzosopranpartien. Nach längerer Pause, die sie nur gastierend oder im Konzertsaal thätig verbracht hat, ist Frau St. 1899 in den Verband der Hofoper in Wiesbaden getreten.

1227. **Stavenhagen**, Bernhard, Pianist, Komponist und Dirigent, geb. am 24. November 1862 zu Greiz im Fürstentum Reuß, genoß seine musikalische Ausbildung in Berlin als Schüler der kgl. Hochschule (Rudorff) und der Kompositionsklasse Friedrich Kiels. St., der als Pianist bereits mit Erfolg aufgetreten war und 1880 den Mendelssohnpreis erhalten hatte, ging dann zu weiterem Studium zu Liszt nach Weimar. Hier, wie in Pest und Rom, wohin er dem Meister folgte, lebte er beständig in seiner Nähe und empfing von ihm die wertvollste Anregung und Förderung. Als Liszt 1886 in Bayreuth gestorben war, hielt St. die Grabrede. Zehn Jahre hindurch lebte er dann, 1890 zum großh. sächsischen Hofpianisten ernannt, in Weimar, unterrichtend und auf Konzertreisen, die ihn bis nach Amerika führten. seinen Ruf als technisch hervorragender und feinsinniger Klaviervirtuose befestigend. Seit 1896 ist er auch als Dirigent thätig, zunächst als Hofkapellmeister in Weimar, dann von 1898 ab in gleicher Stellung in München, wo er sich zugleich an der Leitung der Akademiekonzerte beteiligt. Die Vornehmheit und Feinheit, die den Menschen und Musiker St. auszeichnet, tritt auch in seiner Art zu dirigieren charakteristisch in die Erscheinung. In seinem eigenen Schaffen hat St. eine Wandlung durchgemacht, die ihn von der Richtung Brahms allmählich zur Richtung Liszt führte. Bezeichnend dafür sind die beiden Klavierkonzerte in C- und H-moll. Diese wie seine übrige Musik (Chorwerke, Soloscenen, Klavierstücke und Lieder u. s. w.) sind indessen keineswegs unselbständig und durchweg interessant.

1228. **Stavenhagen-Denis**, Agnes, Frau des vorigen, Sopranistin, geb. am 3. September 1862 in Winsen a. d. Luhe in Hannover, wurde in Berlin bei Frau Professor Schultzen von Asten und in München bei Frau Jachmann-Wagner ausgebildet. 1886—98 war sie an der Weimarer Bühne engagiert und hat sich hier den Ruf einer vortrefflichen, charakteristisch gestaltenden Sängerin erworben. Frau St., großh. sächs. Kammersängerin, tritt seit der Uebersiedelung ihres Gatten nach München als Gast verschiedener Bühnen sowie als Konzertsängerin auf.

1229. **Steinbach**, Emil, berühmter Dirigent, geboren am 14. November 1849 zu Lengenrieden in Baden, war Schüler des Leipziger Konservatoriums (1867—69) und Hermann Levis in Karlsruhe (1869 bis 1871). St. begann seine Dirigentenlaufbahn als zweiter Kapellmeister in Mannheim (1871—74), war dann 1874/75

erster Kapellmeister in Hamburg und 1875/77 Hofkapellmeister in Darmstadt. Seit 1877 ist St. städtischer Kapellmeister in Mainz, wo er seit 1899 auch die artistische Leitung des Stadttheaters übernommen hat. Hier steht St. im Mittelpunkt des westdeutschen Musiklebens und hat außerordentlich fördernd auf die künstlerischen Verhältnisse in und um Mainz gewirkt. Sein Ruf als Dirigent der Wagnerschen Werke führte ihn 1893 an die Spitze der Coventgarden-Oper in London. St., ein trefflicher Pianist, hat sich auch durch eigene Werke bekannt gemacht (Symphonische Dichtungen, Ouvertüren, Lieder und Klaviermusik).

1230. **Steinbach**, Fritz, Bruder des vorigen, geb. am 17. Juni 1855 in Grünsfeld in Baden, besuchte 1871—73 das Konservatorium zu Leipzig, studierte später bei B. Lachner in Karlsruhe und Rottebohm in Wien und war Stipendiat der Mozartstiftung. Während seiner Thätigkeit als zweiter Kapellmeister und Leiter der Konzerte der Stadtkapelle in Mainz, hatte er Gelegenheit, von seinem dort angestellten älteren Bruder (s. d.) zu lernen. Nach kurzer Thätigkeit als Lehrer für Kontrapunkt und Komposition am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M., wurde er 1886 Hofkapellmeister in Meiningen. Als solcher hat sich St. als besonders schneidiger und begeisterungsfähiger Dirigent hervorgethan. Er führte, wie einst Bülow, die nicht zahlreiche, aber besonders tüchtige Schar der Meininger Hofkapelle mit Erfolg in die Fremde und verstand es, in Berlin durch glänzende Orchesterleistungen zu imponieren. Durch seine nahe Berührung mit Joachim und der Hochschule einerseits, mit Brahms, der oft und gern in Meiningen weilte, anderseits, ist dem Wirken St.'s die künstlerische Richtung gegeben. Namentlich den Brahmsschen Werken ist er ein eifriger und stilvoller Interpret. Anläßlich des sechzigjährigen Künstlerjubiläums Joseph Joachims stand St. an der Spitze eines auserlesenen Orchesters, dessen Streicherchor von den sämtlichen, aus allen Teilen Europas herbeigeeilten Schülern des Meisters gebildet wurde. Ebenso dirigierte er im Oktober 1899 die zur Enthüllung des ersten Brahms-Denkmals in Meiningen veranstaltete musikalische Feier. St. hat auch als Komponist von Liedern und Kammermusik (Cellosonate, Septett) bemerkenswertes Talent gezeigt. Ihm ist in Meiningen der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen.

1231. **Stenhammar**, norwegischer Komponist. Ein Klavierkonzert (C-moll) und die Oper „Das Fest auf Solhaug" bekunden ein starkes und eigenartiges Talent.

1232. **Stephan**, Anna, Altistin, geb. in Boersdorf bei Bojanowo an der schlesisch-polnischen Grenze, kam zu ihrer Ausbildung nach Berlin an die kgl. Hochschule zu Frau Professor Schultzen von Asten und vollendete ihr Studium in Frankfurt a. M. bei Julius Stockhausen. A. St. besitzt eine klangvolle, dunkelgefärbte Stimme und ist ein großes Vortragstalent, das den Hörer unfehlbar in die gewollte Stimmung zwingt. Diese Gabe erklärt ihre Erfolge, die sie in letzter Zeit in die erste Reihe der deutschen Konzertsängerinnen gestellt haben.

1233. **Stockhausen**, Franz, jüngerer Bruder des folgenden, geb. am 30. Januar 1839 zu Gebweiler im Elsaß, studierte Musik bei Alkan in Paris und auf dem Konservatorium in Leipzig. St. lebt in Straßburg als kgl. Professor und Direktor des Konservatoriums, um dessen Emporblühen er sich sehr verdient gemacht hat.

1234. **Stockhausen**, Julius, wurde am 22. Juli 1826 in Paris geboren. In zweifacher Weise gehört St. zu den bedeutendsten Erscheinungen des Jahrhunderts auf dem Gebiete vokaler Tonkunst: als Sänger und als Gesangspädagoge. Seine Eltern waren beide ausübende Musiker; der Vater, Franz St. (geb. 1792 zu Köln, gest. 1868 zu Kolmar), ein Harfenvirtuose, der auch als Komponist für sein Instrument thätig war, die Mutter, Margarete, geb. Schmuck (gest. 6. Oktober 1877), eine hervorragende, ihrer Zeit wohlgeschätzte Sängerin. In ihrer künstlerischen Obhut wuchs der Knabe auf, dessen Begabung sich schon im zarten Alter offenbarte; namentlich war es die schöne Stimme der Mutter, die seine musikalische Seele wachküßte. Er erhielt dann eine vielseitige Ausbildung auf dem Pariser Conservatoire und widmete sich der Gesangskunst unter Manuel Garcias Leitung in London. In Paris trieb er eifrige Sprachstudien, die für seine Entwicklung als Sänger von größter Bedeutung wurden. Wohl lockte auch St. die Bühne, seine Erfolge aber fand er als Konzertsänger. Besonders auf dem Musikfest 1853 zu Düsseldorf erregte er Aufsehen und nahm seitdem die unbestritten erste Stellung in Deutschland ein. Bis zum Jahre 1862 lebte er auf Konzertreisen, durch seinen Meistersang von Triumph zu Triumph getragen; von da ab bis 1867 leitete er in Hamburg die Konzerte der Philharmonie und der Singakademie und begann zugleich als Lehrer thätig zu sein. Das Jahr 1869 führte ihn nach Süddeutschland; er nahm vorübergehend eine Stellung als Kammersänger in Stuttgart an. 1874—78 entfaltete St. eine überaus segensreiche Thätigkeit in Berlin, wo er die Direktion des Sternschen Gesangvereins nach dem Rücktritt seines Begründers übernommen hatte. Durch die stimmungsvolle Aufführung der großen Chorwerke unserer Meister, durch sein Vorbild als Sänger, wie durch seine Lehre hat er sich hier ein unvergeßliches Denkmal gesetzt. Da Berlin ihn nicht zu halten verstand, siedelte Stockhausen im Jahre 1878 nach Frankfurt a. M. über.

Digitized by Google

J. Stockhausen

Julius Stockhausen,

geb. 22. Juli 1826 in Paris.

Digitized by Google

Hans Richter

Hans Richter,

geb. 4. April 1843 in Raab (Ungarn).

Digitized by Google

Dort wirkte er mit Unterbrechung zweimal, unter Raff und unter Bernhard Scholz, als Lehrer am Hochschen Konservatorium; als aber Kompetenzkonflikte seinen Rücktritt herbeigeführt hatten, gründete er eine eigene Gesangschule, die sich bald zu reicher Blüte entwickelte und als deren Leiter er noch heute thätig ist. 1886—87 veröffentlichte der Meister eine zweibändige Unterrichtsmethode (Leipzig, bei Peters), in der die Resultate seiner langjährigen Erfahrung niedergelegt sind. Sein siebzigjähriger Geburtstag gab 1896 dem weiten Kreise seiner Schüler und Verehrer Anlaß zu einer würdigen Feier. Nach Geburt und Ausbildung ein halber Franzose, ist St. doch gerade für den deutschen Liedergesang von größter Bedeutung geworden. Er wirkte vorbildlich durch seinen Vortrag Beethovenscher, Schumannscher und vor allem Schubertscher Lieder (besonders der „Müllerlieder" und der „Winterreise"). Er war auch der erste, der mit Begeisterung für Joh. Brahms eintrat und die neue Welt seiner Gesänge den ungläubigen Zeitgenossen erschloß. Nicht weniger hervorragendes leistete er im Oratorium. Hier sind in erster Linie sein Christus in Bachs Matthäuspassion, ferner die ideale Wiedergabe der Titelpartie in Kiels „Christus", und auf weltlichem Gebiete der Schumannsche Faust zu nennen. Nicht der edle Klang seiner sonoren, wenn auch nicht großen Baritonstimme und seine technische Meisterschaft waren es allein, die St. die Herzen seiner Zuhörer gewannen; er besaß, wie nur die allergrößten Meister neben ihm: ein Joachim, ein Rubinstein, das Geheimnis, die rechte Stimmung zu erzeugen, sobald er nur den Mund öffnete, weil er selbst stets ganz von seiner Kunst erfüllt war. Die echte Künstlerromantik seines Innern warf auch auf seine ganze Persönlichkeit einen verklärenden Schimmer, der nicht wenig den Eindruck seines Musizierens unterstützte. St. ist kgl. Professor.

1235. **Stolzenberg**, Benno, berühmter Bühnen- und Konzertsänger (Tenor), geb. am 25. Februar 1827 zu Königsberg in Preußen. Seine dramatische Ausbildung leitete Eduard Devrient, die gesangliche Mantius und Heinrich Dorn; viel verdankte er ferner Roger, dem Vorbilde, dem er nachstrebte. Seine Bühnenthätigkeit umfaßt 30 Jahre (von 1852—82), sein Repertoire jugendliche Helden, lyrische und Spieltenorpartien. Unter den Tenoristen der deutschen Bühne war St. einer der größten Gesangskünstler. Seine weiche, besonders nach der Höhe umfangreiche Stimme und ihre meisterhafte Schulung befähigten ihn besonders zu lyrischem Ausdruck. Seine musikalische Intelligenz und Vernehmheit ließen ihn auch auf dem Gebiet des Oratoriengesanges Außerordentliches leisten. Berühmt war seine Wiedergabe des Evangelisten in der Matthäus-Passion. St.'s Auftreten war überall von größtem Erfolge begleitet, und seine Glanzzeit war die Wirksamkeit am Hoftheater von Karlsruhe, dem er 15 Jahre hindurch angehörte. Von hier aus unternahm St. Gastspielreisen nach Dresden, Berlin, München, Leipzig u. s. w., die seinen Namen durch ganz Deutschland bekannt machten. Seine Neigung zur Lehrthätigkeit veranlaßte ihn, sich hierfür schon während seines Engagements vorzubereiten, sodaß er nach seinem Rücktritt von der Bühne diesem verantwortungsvollen Amte gewachsen war. Im Frühjahr 1885 erfolgte seine Berufung als Lehrer an das Kölner Konservatorium und seine Ernennung zum kgl. Professor. 1896 verließ er Köln, um nach Berlin überzusiedeln, wo er seine Lehrthätigkeit mit gleichem Erfolge fortsetzt. Aus einer Reihe bereits namhafter Schüler sind die Tenore Birrenkoven (Hamburg), Gießwein (Dresden) und Scheuten (Hannover) hervorzuheben, sowie seine Gattin und seine Tochter, die treffliche Koloraturſängerin Klara St.-Laporte. St., der auch Lieder veröffentlicht hat, beschäftigt sich mit der Herausgabe einer Gesangsschule auf Grund der Lablacheschen Theorien. St. ist großh. badischer Kammersänger.

1236. **Strauß**, Eduard, der jüngste Sohn Joh. Strauß' des älteren, des Altmeisters der Wiener Tanzmusik, geb 1835 in Wien. Er ist der letzte überlebende der drei Brüder, die anknüpfend an die Traditionen ihres Vaters, als Dirigenten wie als Komponisten dem Wienertum in der Tanzmusik in der ganzen Welt zum Siege verholfen haben. Der begabte Josef (geb. 1827) starb zuerst, im Jahre 1870. Johann der Jüngere (geb. 1825), der genialste Sprößling dieser echten Musikerfamilie, der Komponist der „Fledermaus" und der „Schönen blauen Donau" folgte ihm im Frühling 1899. Nun steht nur noch Eduard St., ein feuriger Dirigent, aber als Komponist weniger bedeutend als fruchtbar, an der Spitze der Kapelle, die einst die drei Brüder gemeinsam leiteten, und konzertiert mit ihr in den Hauptstädten Europas, ein überall gern gesehener Gast.

1237. **Strauß**, Richard, der Führer der musikalischen Secessionisten in Deutschland, der genialste Zögling der sogenannten Weimarer Schule, wurde am 11. Juni 1864 in München, als Sohn des Waldhornisten der Hofkapelle und Kammermusikers Prof. Franz Strauß geboren. Was ihm vor anderen in hohem Grade eigentümlich ist: die eminente Feinheit und Vorstellungskraft seines inneren Tonsinnes, verbunden mit einem phänomalen Gedächtnis, das trat schon bei dem Knaben in die Erscheinung und erregte auch sofort die Aufmerksamkeit Hans von Bülows, als der junge Musiker 1885 als

Digitized by Google

Amanuensis in Meiningen an seiner Seite weilte. St., der nach absolviertem Gymnasium zugleich mit seinem Universitätsstudium mit großem Eifer theoretische und kontrapunktische Studien bei Hofkapellmeister W. Mayer in München betrieben hatte, trat zunächst mit Werken an die Oeffentlichkeit, die zwar eine eigentümliche und starke Begabung verrieten, aber durchaus sich in den hergebrachten Formen bewegten. In diese erste Periode seines Schaffens gehört die F-moll-Symphonie (zuerst 1881 von Hermann Levi aufgeführt), Lieder und einige Kammermusikwerke, unter denen die Serenade für Blasinstrumente (op. 7) hervorragt. Je weiter St. sich zu künstlerischer Reife und Selbständigkeit entwickelte, desto fortschrittlicher wurde seine musikalische Gesinnung und desto ausschließlicher neigte er sich der von Liszt inaugurierten Programmmusik zu. St. unterscheidet sich aber von seinem Vorbild dadurch, daß er in der Verfolgung der neuen Kunstprinzipien noch weiter geht, und zweitens dadurch, daß er seine Aufgaben, mehr als es Liszt gethan, zu vertiefen sucht. Begnügte sich Liszt, innerhalb symphonischer Formen poetische Gedanken und Vorgänge in großen Zügen zu schildern, so zwingt St. die Phantasie des Hörers in noch bestimmtere Bahnen, indem er bis ins einzelne musikalisch charakterisiert; wählte Liszt seine programmatischen Vorwürfe innerhalb rein poetischer Vorstellungen, so bejaht sich Strauß auf das Gebiet, wo Dichtung und Philosophie ineinanderfließen (Friedrich Nietzsche). In der Ausführung so kühner Ideen kommt dem Komponisten sein reiches, kontrapunktisches Können und seine souveräne Beherrschung der Orchestermittel zu statten. So entstanden die Tondichtungen „Don Juan" (1889), „Tod und Verklärung" (1890), „Macbeth" (1891), „Till Eulenspiegel" (1895), „Also sprach Zarathustra" (1897), „Don Quixote" (1898), „Heldenleben" (1899), in denen sich St. zwar als extremen Vertreter einer einseitigen, von vielen bekämpften Richtung, aber stets als genialen und geistvollen Musiker zeigt. Eine besondere Stellung unter den Schöpfungen der zweiten Periode nimmt das Musikdrama „Guntram" (1894) ein. Das tiefernste Werk ist bisher nur in Weimar und in München unter Leitung des Komponisten zu Gehör gebracht; seine enormen Schwierigkeiten stehen der Verbreitung allzusehr im Wege. Ein besonderer Zug in der künstlerischen Physiognomie Rich. Strauß' ist sein glücklicher, oft zu drastischen Ausdrucksmitteln greifender Humor. St. ist einer der wenigen wirklichen, geborenen Humoristen in der Musik, daher gehört der „Till Eulenspiegel" zu seinen besten Sachen. St., der seit 1895 mit der Sängerin de Ahna vermählt ist, ging von Meiningen als Kapellmeister nach München, ohne hier recht zur Geltung kommen zu können. Nach erfolgreicher Thätigkeit an der Weimarer Bühne (1889—95) wurde er nach München zurückberufen und wirkte diesmal in bevorzugter Stellung am Hoftheater und als Dirigent der Odeonskonzerte (Konzerte der Akademie). An Stelle des erkrankten Levi machte er sich um die Neustudierung der Mozartschen Opern verdient. Seit November 1898 lebt er als Kapellmeister der Hofoper in Berlin. Eine Meisterleistung ist seine Direktion des „Tristan"; aber auch, wo es nicht modernste oder wagnerische Werke aufzuführen gilt, ist St. von heilsamem Einfluß durch seine lebendige Phantasie und den Ernst, mit dem er seiner Kunst auch als Interpret dient.

1238. Struß, Fritz, Violinist, geb. am 28. November 1847 in Hamburg, erhielt seine Ausbildung als Geiger unter Unruh, Auer in Hamburg und Joachim in Hannover. Nach dreijähriger Thätigkeit in dem Schweriner Hoforchester trat St. (1870) als Mitglied in die Berliner kgl. Kapelle ein. Er erhielt 1885 den Titel Kammervirtuos und rückte 1887 zum kgl. Konzertmeister auf. St. ist ein bedeutender Virtuose, der in Konzerten mit Auszeichnung aufzutreten pflegt. Er ist kgl. Professor und Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin.

1239. Such, Percy, geb. am 27. Juni 1878, ist einer der talentvollsten jüngeren Cellisten, ein Schüler Robert Hausmanns. S. ist bereits in vielen Städten Deutschlands, Englands, Hollands mit außerordentlichem Erfolge aufgetreten und hat nicht nur durch seine technische Fertigkeit, sondern auch durch die für sein jugendliches Alter erstaunliche musikalische Reife Aufsehen erregt. Such lebt in Berlin.

1240. Sucher, Josef, ausgezeichneter Dirigent, geb. am 23. Nov. 1844 zu Tobor im Eisenburger Komitat in Ungarn. Kam als Knabe nach Wien in das berühmte Löwenburgsche Konvikt, aus dem noch andere bedeutende Musiker hervorgegangen sind, und war dort Schüler von Sechter. Er studierte acht Semester Jurisprudenz, folgte dann aber seinem künstlerischen Drange und widmete sich ganz der Musik. Als Korrepetitor der Hofoper hatte er Gelegenheit, sich für das Theater vorzubereiten. Er führte sich so vorteilhaft ein, daß er bald auch zum Dirigieren herangezogen wurde; zugleich leitete er den Akademischen Gesangverein. Als Kapellmeister war er dann an der Komischen Oper in Wien thätig, von 1876 ab am Leipziger Stadttheater. Hier stellte er sich durch die Einstudierung der Wagnerschen Werke, vor allem des Nibelungenringes in die erste Reihe der lebenden Dirigenten. 1879 wurde er nach Hamburg, [illegible] dingungen er rufen.

Vergleiche auch „Künstler-L

Digitized by Google

durch eine Anzahl schwungvoller Lieder, durch Werke für Chor und für Orchester und Kirchenmusik einen Namen gemacht. Bei aller Vielseitigkeit beruht seine Bedeutung doch vorwiegend in der Interpretation der Wagnerschen Werke, denen er sein Können mit der größten Begeisterung gewidmet hat.

1241. **Sucher**, Rosa, geborene Hasselbeck, Gattin des vorigen, hochbegabte dramatische Sängerin, wurde geboren zu Pelburg in der bayerischen Oberpfalz. Ihren ersten musikalischen Unterricht erhielt sie von ihrem Vater, nach dessen Tode sie nach Freising zu weiterer Ausbildung kam. Ihr erstes Engagement war München, wo sie in kleinen Partien noch nicht Gelegenheit fand, ihr Talent zu entfalten. Sie war dann an den Bühnen von Trier, Königsberg und Danzig thätig, trat aber erst in den Vordergrund, als Josef Sucher ihre Bedeutung erkannte und sie für Leipzig, wo er Kapellmeister am Stadttheater war, gewann. Hier wirkte sie bis zum Jahre 1879, um dann gemeinschaftlich mit Josef Sucher, der inzwischen ihr Gatte geworden war, nach Hamburg zu gehen. Am Stadttheater in Hamburg begann nun die Glanzzeit Rosa Suchers, die sie auf der Höhe ihrer Künstlerschaft sah. Im Jahre 1888 trat sie, zugleich mit ihrem Gatten, zur Berliner Hofoper über, aus deren Verband sie 1898 schied, um nur noch gastierend (Italien, Bayreuth 2c.) thätig zu sein. R. S. ist verschwenderisch, wie wenige, von der Natur ausgestattet worden. Zu ihrem edel klingenden, ergiebigen Organ, das kaum der Schulung bedurfte, kam eine ungewöhnliche musikalische und darstellerische Begabung, der eine herrliche Erscheinung und Plastik der Bewegung zu gesteigerter Wirkung verhalfen. Diese reichen Mittel hat R. S. am glücklichsten in den Dienst der Wagnerschen Kunst gestellt. In ihrer Sieglinde und namentlich in ihrer Isolde hat sie mustergültige, unvergeßliche Gestalten geschaffen.

1242. **Sullivan**, Arthur, geb. am 13. Mai 1842 in London, ist einer der bedeutendsten englischen Musiker der Gegenwart. Er erhielt seine erste Ausbildung in der Royal Academy of Music und studierte dann (1858–61) auf dem Konservatorium zu Leipzig. Seine Begabung und die erworbenen tüchtigen Kenntnisse lenkten bald die Aufmerksamkeit auf ihn. 1865 wurde er als Nachfolger Bennets an die Akademie berufen; 1876 übernahm er den Direktorposten an der Nationalen Musikschule in London. S. ist Vorstandsmitglied des Royal College of Music und von der Königin in den Ritterstand erhoben. S. schrieb die Bühnenmusik zu verschiedenen Shakespearischen Stücken, ein Ballett, l'Ile enchantée, Symphonien, Ouvertüren, Oratorien und Kantaten (darunter die auch in Deutschland aufgeführte „Goldene Legende"), ferner Konzert- und Kammermusik. 1891 erschien seine erste große Oper „Ivanhoe". In diesen Werken zeigt sich S. als der ernste und formgewandte Komponist, der deutsches Wesen mit englisch-nationalen Elementen zu verbinden sucht. S. hat außerdem eine große Anzahl Operetten geschrieben, die ihn in England und Amerika ungemein populär machten, und von denen der „Mikado" seinen Triumphzug durch die ganze Welt antrat (1885). In Deutschland wurden auch „Patience" und „The Gondoliero" vorübergehend gegeben. S. lebt in London.

1243. **Svendsen**, Johann, geb. am 30. September 1840 in Christiania, einer der begabtesten nordischen Tonsetzer, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der Musiklehrer war, und besuchte dann 1863–67 das Leipziger Konservatorium, wo er sich hauptsächlich als Geiger unter David ausbildete. In der Komposition war er Schüler von Hauptmann und Reinecke. Nach mehrjährigen Konzertreisen wurde S. 1871 Konzertmeister der Euterpe-Konzerte in Leipzig. 1872–77 leitete er die Musikvereinskonzerte in Christiania und wurde 1883 als Hofkapellmeister nach Kopenhagen berufen. In dieser Stellung ist S. noch thätig. Er hat zahlreiche Werke veröffentlicht, namentlich Kammermusik und Werke für Orchester, darunter Symphonien und „Norwegische Rhapsodien". Für Violine schrieb S. ein dankbares Konzert und die bekannte G-dur-Romanze. Viele Volkslieder seiner Heimat und Kompositionen älterer und moderner deutscher Musiker hat S. für Orchester bearbeitet.

1244. **Sylva**, Eloi, bedeutender Tenorist, geb. am 29. November 1847 in Geeraerdsbergen in Belgien. Er besuchte das Brüsseler Konservatorium und ging dann zu Duprez nach Paris. Nach beendetem Studium debütierte S. in Nantes und wurde daraufhin an das Brüsseler Monnaietheater engagiert. Von hier aus kam er an die Große Oper in Paris, wo er sieben Jahre mit großem Erfolge gewirkt hat. Es folgten Gastspiele in Rußland an der Italienischen Oper in Petersburg und Moskau, in London am Covent-Gardentheater und an der Deutschen Oper und dem Metropolitan Opera House in New York. Im Jahre 1889 trat S. in Berlin als Prophet auf und ist seitdem Mitglied des kgl. Opernhauses. Seine bedeutendsten Schöpfungen waren hier der Othello von Verdi, der Bajazzo Leoncavallos und der Evangelimann von Kienzel. Im Fache der Heldenrollen, die er zum Teil in Frankreich kreiert hat, bot S. zu seiner Glanzzeit Vorzügliches durch seine machtvolle Stimme, ihre künstlerische Behandlung, die ihn auch den kolorierten Gesang beherrschen läßt, und die Kraft seines dramatischen Ausdrucksvermögens.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

1245. Taffanel, Claude Paul, hervorragender Flötenvirtuose und Dirigent, ist wie seine Kunstgenossen Colonne und Lamoureux aus Bordeaux gebürtig, wo er am 16. September 1844 zur Welt kam. Als Flötist ein Schüler Dorus', in der Theorie von Reber, machte er sich zuerst als Meister seines Instrumentes einen Namen von europäischem Rufe. T. gilt als der größte lebende Flötenvirtuose (er bläst eine Metallflöte), ist aber auch zugleich als Musiker von Bedeutung. Seit langem wirkte er in Paris in der Gesellschaft für Kammermusik, deren angesehenstes Mitglied er war. Als Dirigent bethätigt sich T. vornehmlich durch die Leitung der Konservatoriumskonzerte; seit 1892 ist er auch Musikdirektor an der Großen Oper in Paris.

1246. Tagliana, Emilia, namhafte Bühnensängerin, geboren 1854 in Mailand, besuchte 1854 das Konservatorium in Mailand und vollendete ihre Studien bei Lamperti. Nachdem sie auf verschiedenen Bühnen Italiens, dann in Paris und Odessa mit großem Erfolge aufgetreten war, kam sie 1873 als Koloraturſängerin nach Wien, wo sie durch fleißige Studien bei Hans Richter sich künstlerisch entwickelte. 1877 fiedelte sie an die Hofoper in Berlin über und wurde hier bald ein Liebling des Publikums. Eine fascinierende, graziöse Persönlichkeit und ein recht beträchtliches gesangstechnisches Können zeichneten sie aus, und wenn sie auch keiner tieferen Wirkung fähig war, so war sie doch eine gute Vertreterin der Zerline in Fra Diavolo, der Regimentstochter, der Angela im Schwarzen Domino und ähnlicher Rollen. In Berlin war E. T. die erste Carmen und wurde zur Kammersängerin ernannt. Sie ging dann nach Italien und zog sich bald von der Bühne zurück.

1247. Tasca, Pietroantonio, Opernkomponist. „A Santa Lucia" und eine andere zuerst in Deutschland gegebene Oper lenkten die Aufmerksamkeit auf den talentvollen Musiker, dessen lyrische Begabung sich aus dem Stil der „veristischen" Schule Jungitaliens loszuringen scheint.

1248. Taubert, Ernst Eduard, geb. am 25. September 1838 in Regenwalde in Pommern. T. studierte anfänglich Theologie und Philologie in Bonn, war aber bereits als Student Schüler von Albert Dietrich. In Berlin arbeitete er unter Fr. Kiels Leitung und ging ganz zur Musik über. T. hat vielgesungene Lieder, Klavierstücke und Kammermusikwerke veröffentlicht. Hervorzuheben sind sein Streichquartett in D-moll, eine Serenade für Blasinstrumente und die Klaviersuite op. 40. T. ist auch als Musikschriftsteller bekannt (langjähriger Referent der Berliner „Post"). 1899 ist ihm der Titel eines kgl. Professors verliehen worden.

1249. Ternina, Milka, ausgezeichnete Bühnensängerin, geb. am 19. Dezember 1864 in Vezisse in Kroatien, wurde am Wiener Konservatorium von Josef Gänsbacher ausgebildet. Ihr erstes Engagement war in Leipzig 1883—84; darauf folgten Graz von 1884—86 und Bremen 1886—90. Von 1890 ab nahm M. T. eine erste Stellung an der Münchener Hofbühne ein und wurde zur kgl. bayer. Kammersängerin ernannt. Sie ist eine der hervorragendsten dramatischen Sängerinnen der Gegenwart, bei der sich darstellerische und stimmliche Begabung die Wage halten. Bedeutende Leistungen sind ihre Wagnerpartien (Senta). Doch auch das klassische Repertoire (Fiordiligi, Fidelio 2c.) beherrscht sie in ausgezeichneter Weise. M. T. war bisher der star der Münchener Oper, tritt aber jetzt nur noch als Gast in Bayreuth und Amerika auf.

1250. Thomas-Schwartz, Anny, Sopranistin, geb. am 26. Mai 1872 in Coblenz a. Rh., begann ihre Bühnenlaufbahn am Stadttheater in Straßburg. Ihre auffälligen Stimmmittel und ausgesprochene dramatische Begabung brachten sie an die Hofoper in Wien, von wo aus sie ein Engagement an das Hoftheater in Hannover annahm. Hier wirkt Frau T.-Sch. als erste dramatische Sängerin.

1251. Thomson, César, hervorragender Violinvirtuose, geb. am 18. März 1857 in Lüttich, trat mit 7 Jahren in das Konservatorium seiner Vaterstadt und wurde Schüler von Léonard. Als Mitglied der Baron Derviesschen Kapelle kam Th. 1873 nach Lugano, machte von hier aus längere Konzertreisen durch Italien und wurde dann als Konzertmeister und Solist an die Billesche Kapelle in Berlin engagiert. 1883 folgte er einem Rufe an das Konservatorium zu Lüttich, als dessen bedeutendste Lehrkraft im Violinspiel er thätig ist. Th.'s Spiel zeichnet sich durch Temperament und vor allem durch eine fabelhafte technische Virtuosität aus, die von zündender Wirkung ist.

1252. Thierfelder, Albert, Komponist und Musikforscher, geboren am 30. April 1846 in Mühlhausen, war Schüler des Leipziger Konservatoriums, studierte zugleich auf der Universität und promovierte mit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung über altgriechische Musik zum Dr. phil. Er war darauf Musikdirektor in Brandenburg und wurde 1888 als Nachfolger Kretzschmars nach Rostock in die Stellung eines Universitätsmusikdirektors und auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte berufen. Th. komponierte die Musik zu Baumbachs Dichtung „Zlatarog", die Opern „Die Jungfrau vom Königssee", „Der Trentajäger" und „Almansor" und Klavier- und Orchesterwerke.

1253. Thuille, Ludwig, Komponist, geb. am 30. Nov. 1861 in Bozen in Tirol. Nach beendeter Studienzeit auf der kgl. Akademie

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

der Tonkunst in München, wo er sich zum Pianisten und Komponisten ausbildete, erwarb er sich für 1883—87 das Stipendium der Frankfurter Mozartstiftung. Zugleich trat er 1883 als Lehrer für Klavier und Theorie in die Anstalt, die er kurz zuvor als Schüler verlassen hatte. In dieser Stellung wirkt Th., dem der Professortitel verliehen wurde, noch heute. Die Werke, mit denen Th. bisher als Komponist an die Oeffentlichkeit getreten ist, sind nicht zahlreich, aber sie haben ihm schnell einen geachteten Namen verschafft. Von den beiden Opern „Theuerdank" und „Lobetanz" hatte namentlich die zweite einen starken Erfolg. Es liegt etwas Feinsinniges in Th.'s Musik und große Natürlichkeit, die sich anmutig mit der tüchtigen, fast raffinierten Technik des Komponisten verbindet. Seinen Sinn für Klangeffekte und geistvolle Kombinationen zeigt auch ein Sextett für Klavier und Blasinstrumente. Th. hat ferner eine Orgelsonate veröffentlicht, eine „Romantische Ouvertüre" für großes Orchester, mehrere Hefte Lieder, Männerchöre u. a.

1254. ***Tillmetz, Rudolf**, Kammermusiker, Flötist. München.

1255. **Timner, Christian**, einer der besten holländischen Violinisten, geb. am 18. April 1859 in Den Helder. Von 1870 bis 1872 war er Schüler der kgl. Musikschule im Haag und bis 1874 des Konservatoriums in Brüssel. Von dort kam er auf 3 Jahre zu Emanuel Wirth, der damals in Rotterdam lebte. 1879 ging T. nach Berlin und wurde Konzertmeister im Bilseschen Orchester. 1883 kehrte er nach Amsterdam zurück und trat 1888 als Konzertmeister in das große Orchester des „Konzertgebäudes" ein. T. ist nicht nur als Solist, sondern auch als Lehrer von Bedeutung.

1256. **Tinel, Edgar**, geb. am 27. März 1857 in Sinay in Flandern, war Schüler von Gevaërt, Kufferath und Brassin am Brüsseler Konservatorium. Seine Kantate „Klokke Roeland" gewann ihm 1877 den prix de Rome. 1882 wurde T. Direktor des Instituts für Kirchenmusik in Mecheln, 1889 Inspektor der staatlichen Musikschulen. Er machte sich als Pianist, hauptsächlich aber durch seine Chor- und Orchesterwerke bekannt, von denen das bedeutendste Oratorium „Franziskus" auch in Deutschland mit großem Erfolg zur Aufführung kam. T. hat ferner Motetten, Lieder und Klaviermusik veröffentlicht. 1890 erschien seine Abhandlung über den Gregorianischen Kirchengesang.

1257. **Tollé-Kloppenburg, Cäcilie**, Altistin, geb. am 15. Juni 1872 in Oldenburg, wurde für den Konzertgesang von Julius Stockhausen, für die Bühne von Frau Schröder-Hanfstaengel ausgebildet. Sie ist in zahlreichen Konzert- und Oratorienaufführungen Deutschlands mit besonderem Erfolge aufgetreten und wurde 1899 als erste Altistin für das Stadttheater zu Cöln verpflichtet.

1258. **Tua, Teresina**, gefeierte Geigenvirtuosin, geb. am 22. Mai 1867 in Turin. Sie wurde in Paris erzogen, war Schülerin von Massart und erhielt auf dem Conservatoire den ersten Preis. 1882 ging sie auf Konzertreisen, die sich zu einem Triumphzug durch ganz Europa gestalteten. Die flotte Technik, der Zauber ihres Tones, vor allem aber eine echt weibliche Anmut ihres Spiels, das der Ausfluß einer lebendigen musikalischen Empfindung war, machten sie überall zum verwöhnten Liebling des Publikums. Nach einigen Jahren ruhmreichen Wanderlebens entsagte T. T. der öffentlichen Ausübung ihrer Kunst und vermählte sich 1889 mit dem ausgezeichneten musikalischen Kritiker Franchi-Verney, Grafen della Valetta und lebt seitdem in Rom.

1259. **Umlauft, Paul**, Komponist, geb. 27. Oktober 1853 in Meißen, besuchte das Konservatorium in Leipzig und war 1879 bis 1883 Stipendiat der Mozartstiftung. Seine Oper „Evanthia" wurde 1893 in Koburg preisgekrönt. U., der außerdem Werke für eine und mehrere Singstimmen, für Klavier und Orchester veröffentlicht hat, lebt in Leipzig.

1260. **Urban, Heinrich**, Professor, geb. am 27. August 1837 in Berlin, bildete sich zum Violinvirtuosen unter Hubert Ries und Laub aus. Von 1881—90 gehörte er als Lehrer der Kullakschen Akademie der Tonkunst an. U. lebt als Lehrer der Komposition und Musikschriftsteller in Berlin. Von seinen Kompositionen gelangten eine Symphonie „Frühling" und die Konzertouvertüre „Fiesco" und „Scheherezade" wiederholt zur Aufführung, formell abgerundete und meisterlich instrumentierte Werke. Außerdem veröffentlichte U. ein Violinkonzert, kleinere Violinstücke und Lieder.

1261. **Urspruch, Anton**, geb. am 17. Febr. 1850 in Frankfurt a. M., bildete sich unter Ignaz Lachner, Raff und Liszt zum Komponisten und Klavierspieler aus. Er lebt in seiner Vaterstadt als Lehrer des Raff-Konservatoriums. Es sind bisher von ihm erschienen ein Klavierkonzert, ein Trio, Sonaten, Variationen und Lieder. Seiner ersten Oper „Der Sturm" folgte 1898 die komische Oper „Das Unmöglichste von allen", deren heitere, natürliche und gut gearbeitete Musik große Hoffnungen erweckt.

1262. **Uzielli, Julia**, Sopranistin, geb. am 28. Januar 1864 in Genf, ist Schülerin des berühmten Baritonisten Faure in Paris. Sie ist als Konzert- und Oratoriensängerin thätig, in Süddeutschland besonders geschätzt, als Sopran des Frankfurter Vokalquartetts (mit Jenny Hahn,

Digitized by Google

Raval und Sistermans) aber auch weitern Kreisen bekannt. J. U. lebt in Frankfurt a. M.

1263. **Larney, Louis**, beliebter französischer Opern- und Operettenkomponist, war Schüler seines Vaters. Mehrere seiner Werke wie „Les mousquetaires au couvent" (1880), „Riquet à la houppe" (1889), „les Petites Brebis (1895) u. a. erfreuten sich eines dauernden Erfolges, und sind auch in Deutschland bekannt geworden. V. lebt in Paris.

1264. **Verdi, Giuseppe**, der bedeutendste lebende Komponist Italiens, ist am 9. Oktober 1813 geb. (also in demselben Jahre wie Wagner) in Roncole, einer Ortschaft in der Nähe von Busseto im ehemaligen Herzogtum Parma. V., der Sohn eines einfachen Herbergsbesitzers, wuchs fast als Autodidakt auf, unterstützt durch ein Stipendium seiner Vaterstadt und durch einen reichen Mäcen Namens Barezzi. Als der Jüngling nach Mailand kam, um sich musikalisch weiter zu bilden, verweigerte ihm das Konservatorium die Aufnahme; so wurde er Schüler des Kapellmeisters Lavigna am Scalatheater. Seine erste Oper „Oberto", die auch in Mailand zur Aufführung kam, schrieb er im Jahre 1839; sein erster Erfolg war die Oper „Nabucco" (1842). Ein Jahrzehnt hindurch brachte nun der unermüdliche Komponist mit wechselndem Glücke eine Reihe von Werken auf die Bühne, unter denen als die bedeutenderen „I Lombardi" (1843), „Ernani" (1844), „Macbeth" (1847) und „Luisa Miller" (1849) zu nennen sind. Mit seinem „Rigoletto" (1851) trat V. in die erste Reihe der zeitgenössischen Opernkomponisten und eroberte sich im Ausland wie in Italien eine unerschütterliche Stellung. Es folgten „Il Trovatore" (1853) und „La Traviata" (1854), die zusammen mit „Rigoletto" die populärsten Opern V.'s bilden. Nicht dieselben Triumphe feierte der Meister mit den späteren Werken dieser Periode, die mit dem für die großen Opern in Paris geschriebenen „Don Carlos" (1867) ihren Abschluß fand. Bis dahin vertrat V. hauptsächlich die nationalen Traditionen der italienischen Oper, wie sie von Rossini begründet, von Bellini und Donizetti weitergebildet waren. Im Prinzip ging er wenig darüber hinaus, wenn er auch die überkommenen Formen mit neuem, stärker pulsierendem Leben füllte, angeregt durch die große Oper Meyerbeers und gemäß seinem Naturell, das ihn zu leidenschaftlicherem dramatischem Accente und einer kräftigeren Verwendung der Kunstmittel trieb. Bis 1871 schwieg V.; als er dann auf Veranlassung des Vizekönigs von Aegypten für die Feier zur Eröffnung des Suezkanals die „Aida" komponierte, war eine deutlich erkennbare Wandlung in ihm vorgegangen. Es wäre falsch, in diesem Prozeß (wie so oft geschieht) nichts als das Assimilierungsbedürfnis an die Wagnerschen Kunstprinzipien zu erblicken. Gewiß hat auch V. sich nicht der Erkenntnis von der Richtigkeit und Natürlichkeit der Anschauungen R. Wagners entziehen können; aber auch ohne diese Erkenntnis hätte wohl das Kunstgewissen des modernen Menschen in ihm geschlagen. Jedenfalls ist seine musikalische Weiterentwicklung eine höchst eigentümliche und dürfte im wesentlichen als die Folge seines Schaffensdranges und seiner Individualität zu erklären sein. Die Erfindung wird gegen früher vornehmer, der Ausdruck dramatischer, intimer und differenzierter; die Form wird in einzelne kleine Teile zerlegt, die sich geschmeidiger dem Gange der Handlung fügen, die Schreibweise aber wird sorgsamer, polyphoner, die Begleitung unendlich viel reicher und bedeutsamer. Im ganzen tritt mehr künstlerische Reflexion an Stelle der früheren Naivetät. Das sind die Hauptmerkmale des neuen Stiles, den V. in der „Aida" anstrebt, und den er in seinen letzten Bühnenwerken „Othello" (1887) und „Falstaff" (1893) weiter ausgebildet hat. Der „Falstaff" ist von diesem Gesichtspunkt betrachtet, sein reifstes und genialstes Werk und zweifellos die bedeutendste Erscheinung der nachwagnerischen Zeit auf dem Gebiete der Oper. In das Jahr 1874 fällt die Komposition des Requiems (für den Dichter Manzoni), das wie die Aida auf der Grenze beider Schaffensperioden des Meisters steht. In ihm verbindet sich die kunstvollere Gestaltung der späteren Werke mit dem Wohllaut und der quellenden Erfindung der früheren. Der bis über sein 80stes Lebensjahr rüstige und schaffenskräftige Komponist hat noch 1898 vier „Pezzi sacri" veröffentlicht (ein Tedeum, ein Stabat Mater, Ave Maria, Landi alla Vergine), die ihn noch ganz auf der Höhe seines Könnens zeigen. V. hat sonst fast nur für die Bühne geschrieben. 1873 entstand ein Streichquartett (in E-moll), ein geistvolles, zum Teil entzückendes Werk von tadelloser Beherrschung des Kammerstiles. Das Leben des Meisters ist reich an erhebenden, aber auch an tragischen Momenten gewesen; er ist der populärste Künstler in seiner Heimat, der auch politisch eine Rolle gespielt hat, der letzte große Komponist des Jahrhunderts. Er lebt seit längerem meist in Genua.

1265. **Vianna da Motta, José**, Pianist, geb. am 22. April 1868 auf der portugiesischen Insel St. Thomas in Afrika, studierte auf der Musikschule in Lissabon und dem Scharwenka-Konservatorium in Berlin, und war Schüler von Karl Schaeffer, Franz Liszt und Hans von Bülow. Als Begleiter in den Liederabenden von Amalie Joachim wie in eigenen Konzerten machte er sich einen Namen als Pianist; er trat

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

in Deutschland, Rußland, Finnland, Dänemark, Frankreich, Portugal, Brasilien, Argentinien, auf Madeira und den Azoren auf. Als Nachtrag zu Pfeiffers „Studien bei Hans von Bülow" veröffentlichte d. M. interessante Aussprüche des Meisters aus seinen Lehrstunden, und ist auch sonst musikschriftstellerisch thätig gewesen (Einführung in den „Parsifal" rc.). B. d. M. ist viel auf Reisen, domiziliert in Paris.

1266. **Viardot-Garcia**, Pauline, Tochter des berühmten Sängers und Gesanglehrers Manuel del Popolo Vicente Garcia und Schwester der Malibran und des jüngern Manuel Garcias, geb. am 18. Juli 1821 in Paris. Sie war eine der größten Gesangsvirtuosinnen und zugleich eine der besten Klavierschülerinnen Liszts. Nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte, begann sie eine nicht minder hervorragende Lehrthätigkeit. Unzählige der berühmtesten Sänger und Sängerinnen verdanken ihr die Ausbildung. Als vielseitig begabte Musikerin hat sich P. V. auch mit der Komposition beschäftigt. Einige Operetten, die in ihrem Hause in Baden-Baden aufgeführt wurden, und eine Reihe zierlicher Lieder bekunden ihr Talent nach dieser Richtung. Ihre eigene Laufbahn als Künstlerin war reich bewegt. Sie trat zuerst im Jahre 1837 in einem Konzert ihres Schwagers, de Bériot, des Gatten der Malibran, in Brüssel auf. An dies Debut schlossen sich Konzerte in Deutschland und in Paris. 1839 ging P. V. nach London und betrat als Desdemona die Bühne. Dort lernte sie ihr nachmaliger Gatte, der Direktor des Théatre-Italien war, kennen und nahm sie mit sich nach Paris. Als er die Direktion seines Theaters aufgegeben hatte, unternahmen dann beide Gatten Gastspielreisen nach allen Hauptstädten Europas. Im Jahre 1849 kreierte P. V. in Paris an der großen Oper die Fides in Meyerbeers „Prophet". Ebenso war sie später die erste Sappho (Gounod) und 59 der erste Orpheus (Gluck). Als sie bald darauf von der Bühne schied, siedelte sie für einige Zeit nach Baden-Baden über, lebt aber seit 1871 wieder in Paris.

1267. **Bierling**, Georg, Komponist, geb. am 5. Septbr. 1820 in Frankenthal in der Pfalz, erhielt seine erste musikalische Ausbildung durch seinen Vater, der Organist war, und durch Chr. Rinck in Darmstadt. Später studierte er Komposition bei A. B. Marx in Berlin. 1847—63 war B. Organist an der Marienkirche in Frankfurt a. O. und Dirigent der dortigen Singakademie. Nach kürzerer Thätigkeit als Musikdirektor in Mainz ließ er sich dauernd in Berlin nieder und gründete hier 1857 den ersten „Bachverein", an dessen Spitze er lange Zeit hindurch auf das Berliner Musikleben gewirkt hat. Als Komponist gehört B. der älteren Richtung an; seine Werke zeichnen sich durch Klarheit der Form und meisterhafte Satzart aus. Seine drei großen Oratorien „Der Raub der Sabinerinnen", „Alarich" und „Konstantin" haben zahlreiche Aufführungen in ganz Deutschland erlebt. Die Gabe, für die Singstimmen wirksam und kunstvoll zugleich zu schreiben, hat B. auch in seinen vortrefflichen A capella-Chören bewiesen. Außer diesen Werken hat er eine Symphonie (op. 35), ein Klaviertrio, Streichquartette, Ouvertüren, Lieder und Duette veröffentlicht. B. wurde zum kgl. Musikdirektor, Professor und Mitglied des Senats der Akademie der Künste ernannt; der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Holland gehört er als Ehrenmitglied an.

1268. **Viotta**, Henri, Dirigent, geb. am 16. Juli 1848 in Amsterdam, ist ein Schüler des Kölner Konservatoriums. Er studierte erst Jura, war einige Zeit Advokat und wurde dann in Amsterdam Dirigent des von ihm 1883 begründeten Wagnervereins. 1886 übernahm er noch die Dirigentenstelle des Vereins „Excelsior" und 1889 auch die des „Cäcilienvereins" in Amsterdam. V. hat sich auch als Musikschriftsteller bethätigt. Nachdem das „Maandblad for muziek", an dem er fünf Jahre Redakteur gewesen, eingegangen war, trat er in die Redaktion der Musikzeitung Cäcilia, verlegte seinen Wohnsitz nach dem Haag, übernahm hier die Direktion der kgl. Musikschule, bekleidet aber nach wie vor seine Dirigentenstellung am Wagnerverein zu Amsterdam. V. komponierte Orchester- und Chorwerke und gab 1889 ein „Lexikon der Tonkunst" heraus.

1269. **Vogl**, Heinrich, der berühmte Tenorist und Wagnersänger, geb. am 15. Januar 1845 in der Vorstadt Au in München. Er besuchte das Lehrerseminar zu Freising und widmete sich zuerst, auf Wunsch seiner Eltern, dem Lehrfache. 1862 bis 65 war V. Schullehrer in Ebersberg. Seine musikalische Begabung, die er schon als Knabe im Kirchenchor und an der Orgel gezeigt hatte, trieb ihn jedoch zu immer eifrigeren gesanglichen Studien und veranlaßte ihn, als nach einem Probesingen vor dem Münchener Intendanten seine außerordentliche Stimme festgestellt war, seinen wissenschaftlichen Beruf aufzugeben. Er debutierte am Hoftheater zu München im November 1865 als Max im Freischütz, hatte Erfolg und wurde von Franz Lachner und dem Regisseur Jenke weiter ausgebildet. V. hat die Münchener Bühne nicht wieder verlassen und entwickelte sich innerhalb weniger Jahre zu einem ihrer hervorragendsten und beliebtesten Mitglieder. Seine erste Großthat war der Loge im „Rheingold", den er schon 1869 in München bei der allerersten Aufführung sang, und der ihm natürlich auch 1876 in Bayreuth anvertraut wurde. Noch bedeutender ist

V. in der Rolle des Tristan (1886 und 89 in Bayreuth), deren einziger Vertreter er lange Zeit hindurch war. Aber auch als Erik, Lohengrin, Siegmund u. s. w. hat V. der Musik Wagners in nachdrücklichster Weise zum Siege verholfen. Bezeichnend für das Streben des Künstlers ist die Thatsache, daß er noch im Alter von 44 Jahren nach Mailand zu Gallera ging, um durch erneute Gesangstudien seiner Stimme Glanz und Jugendlichkeit zurückzugeben. Diese Stimme ist ein Phänomen; an Ausdauer und Schönheit ist sie wohl von keiner andern übertroffen worden. Daß V. ein tüchtig gebildeter Musiker ist, hat er nicht nur als Opern-, Oratorien- und Liedersänger bewiesen, sondern auch als Komponist. Eine Reihe von Liedern und Balladen und die 1899 in München mit Erfolg aufgeführte Oper „Der Fremdling" verraten zwar keine eigenartige Persönlichkeit, aber ein nicht gewöhnliches Talent. V. ist kgl. bayrischer Kammersänger.

1270. **Vogl**, Therese, geb. Thoma, Gattin des vorigen, Sopranistin, geb. am 12. November 1845 in Tutzing am Starnberger See, besuchte das Münchener Konservatorium und studierte Gesang bei Professor Hauser. 1864 wurde sie nach Karlsruhe berufen, kam aber schon im nächsten Jahre nach München, wo sie sich 1868 mit Heinrich Vogl vermählte. T. V. war durch ihre große, wundervoll weiche Sopranstimme, durch ihre poetische Darstellung der von ihr verkörperten Frauengestalten, lange Zeit hindurch eine glänzende Erscheinung an der Münchener Bühne. Wie ihr Gatte, war sie eine treue Dienerin der Wagnersache und namentlich ihre Isolde, aber auch ihre Brünnhilde waren bewunderte Leistungen. T. V. wurde zur kgl. bayr. Kammersängerin ernannt.

1271. **Volbach**, Fritz, Dr., Dirigent und Komponist, geb. am 17. Dezember 1861 in Wipperfürth in der Rheinprovinz, studierte Philosophie auf den Universitäten von Heidelberg und Bonn. Ein Schüler des Kölner Konservatoriums und der musikalischen Abteilung der Berliner Akademie der Künste, genoß er den Unterricht von Jensen, Grell und Taubert in der Theorie, von Haupt im Orgelspiel, von Hompesch, Seiß und Löschhorn auf dem Klavier, und studierte später Gesanglehre bei Julius Hey. Großen Einfluß gewannen auf ihn während seines Aufenthaltes in Berlin (1883—91) Professor Klindworth und Otto Leßmann, die ihn in die neudeutsche Richtung einführten. V. war zuerst Leiter des Akademischen Gesangvereins in Bonn, seit 1886 Lehrer am kgl. Institut für Kirchenmusik und zugleich Dirigent des Klindworthschen Chores in Berlin. 1891 ging er nach Mainz und übernahm die Leitung des Oratorienvereins „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein", als dessen Dirigent er namentlich bei den Händelfesten von sich reden machte. Für die Neubearbeitungen Händelscher Werke durch Chrysander ist V. auch schriftstellerisch eingetreten u. a. in seiner 1898 veröffentlichten Händel-Biographie.

1272. **Volkland**, Alfred, Dr., Dirigent, geb. am 10. April 1841 in Braunschweig, empfing seine musikalische Ausbildung auf dem Konservatorium zu Leipzig. Von 1866—69 wirkte er als Hofpianist und fürstlicher Musikdirektor in Sondershausen und wurde dann Kapellmeister der Euterpe und Dirigent des Bachvereins in Leipzig, an dessen Begründung er mit Spitta und Frz. von Holstein beteiligt war. Seit 1875 ist V. in Basel Leiter der Allgemeinen Musikgesellschaft, des Gesangvereins und der Liedertafel. Die Universität Basel verlieh ihm den Doktortitel.

1273. **Wachter**, Ernst, Bassist, geb. am 19. Mai 1872 in Mühlhausen (Elsaß), sollte sich dem Berufe seines Vaters widmen und Ingenieur werden, studierte aber auf fachmännischen Rat beim Oberregierungsrat Goldberg in Leipzig Gesang und wurde 1894 in Dresden engagiert. Sarastro, Falstaff, Osmin 2c. waren die Partien, in denen er den meisten Erfolg hatte. W. ist auch Konzertsänger und ist als solcher unter Mottl in London aufgetreten. 1896 wurde er nach Bayreuth berufen, sang dort den Falolt und den Hunding und in den folgenden Jahren auch den Gurnemanz im Parsifal.

1274. **Wagner**, Siegfried, der einzige Sohn Richard Wagners, geb. am 6. Juni 1869 in Luzern, beginnt immer bedeutsamer als Dirigent und Komponist hervorzutreten. Anfänglich für die Laufbahn des Architekten und Ingenieurs bestimmt, machte S. W. seine Studien auf der technischen Hochschule zu Charlottenburg. Später bildete er sich in Frankfurt a. M. unter Humperdinck zum Künstler aus. Nachdem er in Bayreuth als Dirigent der Bühnenmusik und in einem Liszt-Konzert seine Kräfte erprobt hatte, trat er in Konzerten in Berlin, Wien, Rom u. s. w. auf, meist als Interpret der Werke seines Vaters und seines Großvaters. Der Glanz seines berühmten Namens, so sehr er ihm einerseits förderlich war, ist ihm auf seinem Wege naturgemäß auch ein Hemmnis. Es scheint jedoch, als ob der junge Künstler sich aus eigener Kraft durchzusetzen vermag. Als Komponist ist er 1899 mit einer Oper „Der Bärenhäuter" hervorgetreten, zu der er sich angeregt durch einen Plan Arnold Mendelssohns (s. d.) selbst den Text schrieb. Dem Werk, das in München, Leipzig, Wien und Karlsruhe einen mehr als äußerlichen Erfolg erlebte, werden Bühnenwirksamkeit, musikalische Frische und eine für ein Erstlingswerk erstaunliche Reife

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

nachgerühmt. S. W. lebt in Bayreuth und beteiligt sich als Dirigent an der Leitung der Festspiele.

1275. **Waldmann**, Ludolf, Sänger und volkstümlicher Komponist, geb. am 30. Juni 1840 in Hamburg, ist Verfasser einiger weitverbreiteter Lieder, wie „Fischerin du kleine" u. s. w., in denen er den Ton für gewisse Volkskreise getroffen hat. Diese coupletartigen Gesänge besitzen zwar keinen künstlerischen Wert, können aber nach gewisser Richtung als Typus gelten. W. der seine Lieder selbst vorzutragen pflegt, hat, gelegentlich auch als Theaterdirektor thätig, seinen Wohnsitz vielfach gewechselt.

1276. **Walker**, Edythe, namhafte Altistin, geb. in New-York, erhielt ihre musikalische Ausbildung in Dresden, wo sie das Konservatorium besuchte und Gesang bei Aglaia Orgeni studierte. Sie wurde sofort an das Wiener Opernhaus engagiert, dem sie mit vierjähriger Unterbrechung als erste Altistin angehört hat. Reizvoll in der äußeren Erscheinung und stimmlich glänzend veranlagt, gewann sie die Sympathien auf der Bühne und trat in verschiedenen Städten Deutschlands mit gleichem Erfolge im Konzertsaal auf.

1277. **Wallnöfer**, Adolf, Sänger und Komponist, geb. am 24. April 1854 in Wien. Ursprünglich zum Bariton ausgebildet, entdeckte er die falsche Schulung seiner Stimme und wurde Heldentenor. Zehn Jahre lang gehörte er dem Prager Landestheater als hervorragendes Mitglied an und machte mit Angelo Neumann und seinem „Richard Wagnertheater" wiederholt große Kunstreisen nach Italien, Moskau, Petersburg u. s. w. 1895 verließ er Prag, übernahm die Direktion des Stettiner Theaters und folgte dann einem Rufe an das Metropolitan Opera-House in New-York, von wo aus er ganz Nordamerika bereiste. 1897—98 gehörte er dem Verbande der Breslauer Oper an. W. hat überall die größten Erfolge gehabt, besonders als Wagnersänger. Als Komponist hat er sich mit zahlreichen, hübschen und sehr sangbaren Liedern einen Namen gemacht; außerdem schrieb er Klavierstücke, mehrere Chorwerke und die Oper „Eddystone", die in Prag mit Erfolg gegeben worden ist.

1278. **Walter**, Benno, Violinist, geb. am 17. Juni 1847 in München, erhielt seine Ausbildung von seinem Vater und in Theorie und Kontrapunkt von Hofkapellmeister Meyer in München. Seit 1863 Mitglied der Hofkapelle, wurde W. 1876 als Lehrer an die Musikschule und als Konzertmeister an die Hofoper in München berufen. W. ist kgl. bayerischer Professor.

1279. **Weckerlin**, Mathilde, berühmte Bühnensängerin (Sopranistin), Gattin des Pianisten und Komponisten Prof. Hans Bußmeyer, lebt in München.

1280. **Wedekind**, Erika, Sopranistin, geb. in Hannover, genoß ihre gesangliche Ausbildung bei Aglaia Orgeni und am Konservatorium in Dresden. Als hervorragendes Mitglied der Dresdener Hofoper, der sie zur Zeit angehört, ist sie bekannt geworden. Seit 1894 unternimmt sie Kunstreisen durch Deutschland, Oesterreich, Rußland und die Schweiz als dramatische und Konzertsängerin. W. ist großh. hessische Kammersängerin.

1281. **Weinberger**, Karl, Komponist, geb. 3. April 1861 in Wien, hat sich neuerdings einen Namen als Verfasser erfolgreicher Operetten („Die Ulanen", „Lachende Erben", „Die Blumen-Mary" u. s. w.) gemacht. Seine Musik hat ganz die Allüren der Wiener Schule und zeichnet sich weniger durch Originalität als durch sorgfältigere Faktur aus. W. lebt in Wien.

1282. **Weiner**, Mary, Altistin, geb. am 15. Juli 1869 in Lemberg, studierte bei Frau Professor Dustmann in Wien und bei Lamperti in Mailand. Sie betrat die Bühne in Troppau, war dann in Brünn und Hamburg thätig und ist jetzt als erste Altistin an das Stadttheater in Breslau engagiert.

1283. **Weingartner**, Felix, Dirigent und Komponist, geb. am 2. Juni 1863 in Zara, der Hauptstadt Dalmatiens. Seine Erziehung genoß er in Graz, wo er unter Dr. Wilhelm Mayers Leitung auch seine musikalischen Fähigkeiten auszubilden begann. W. wandte sich in Leipzig (1881 bis 1883) als Schüler des Konservatoriums, ganz der Musik zu und ging darauf zu weiterem Studium nach Weimar. Hier erregte er bald Aufsehen und Liszt erkannte die glänzende Begabung des jungen Musikers, der sich ihm mit ganzer Seele anschloß. Um diese Zeit entstand W.'s erste Oper „Sakuntala" (in Weimar 1884 aufgeführt), der 1885 die zweite „Malawika" folgte, beides noch unselbständige, aber talentvolle Werke im Stile der Wagner-Lisztschen Richtung. Inzwischen hatte W., nachdem er kurze Zeit als Pianist gewirkt hatte, den Kapellmeisterberuf ergriffen, der ihn ungewöhnlich schnell auf die Höhe seines Ruhmes führen und seine eigenste Begabung offenbaren sollte. Er war erst 21 Jahre, als er am Theater in Königsberg den Kapellmeisterposten übernahm. So wenig wie in Danzig und Hamburg, wohin er in der Folge ging, gaben ihm hier die künstlerischen Verhältnisse Gelegenheit, sein Können im rechten Lichte zu zeigen. Erst als er zur Direktion des Nibelungenringes nach Frankfurt a. M. berufen wurde und darauf als Hofkapellmeister mehrere Jahre in Mannheim thätig war, trat seine Bedeutung als Dirigent immer überzeugender hervor. 1891 erfolgte seine Berufung nach Berlin, wo er mit einer Lohengrin-aufführung debütierte. Der beispiellose

Digitized by Google

Erfolg, der ihm von Anfang treu blieb und der sich noch steigerte, als W. die Leitung der Symphonie-Konzerte der kgl. Kapelle übernahm, ist zum Teil aus der geringen Wertschätzung, die seine unmittelbaren Vorgänger genossen, zu erklären. In der Hauptsache jedoch verdankt sie W. seiner genialen, spezifischen Dirigentenbegabung. Seine Art, den Stab zu führen, hat etwas Souveränes. Was auf die Massen so hinreißend wirkt, ist die Frische und jugendliche Begeisterung, mit der er alles erfaßt; was ihn dem Musiker wert macht, ist die Natürlichkeit seines Empfindens, die ihn instinktiv leitet und, je älter W. wird, desto siegreicher durch alle Grübeleien und Absichtlichkeiten hindurchdringt. Seit 1898 hat sich W. von der Bühne zurückgezogen. Er lebt in München, ist aber kgl. preußischer Kapellmeister geblieben. Er dirigiert z. B. außer den Symphonie-Soireen im Berliner Opernhause die Philharmonischen Konzerte in Bremen und die des Kaimorchesters in München und tritt vielfach als Gast in Wien, Paris u. s. w. auf. Außer als Dirigent ist W. fortgesetzt als Komponist, Dichter und Schriftsteller thätig. Seit seinen ersten Klavierwerken, die im Jahre 1880 erschienen, hat er mehrere Hefte Lieder, die symphonischen Dichtungen „Lear" und „Das Gefilde der Seligen", ferner ein Streichquartett und eine Symphonie in G veröffentlicht, in der die unverkennbare Rückkehr von der programmatischen zur absoluten Musik bemerkenswert ist. Seine dritte Oper „Genesius" fand 1892 in Berlin eine unverdient ungünstige Aufnahme. Man ist dem Werk, dessen ernster und zum Teil bedeutsamer Charakter von Musikern geschätzt wird, bei seinem Erscheinen in Mannheim im Jahre 1896 gerechter geworden. W. ist außerdem als Redner und Vorleser aufgetreten und hat Schriften polemischen und ästhetischen Inhaltes, ferner den Entwurf eines umfangreichen „Mysteriums" veröffentlicht, dessen Ausführung den vielseitig Schaffenden unter anderem in Anspruch nimmt.

1284. **Wiborg**, Elisa, Sopranistin, kgl. Kammersängerin, geb. in Krageröe in Norwegen, studierte bei Natalie Hänisch in Dresden und bei Frau Hofrat Harlacher in Stuttgart. Sie war Mitglied des Hoftheaters zu Schwerin und wirkte als Bühnen- und Konzertsängerin in Berlin, Leipzig, Wien, Christiania, Moskau und anderen Städten. In Bayreuth sang sie mit vielem Erfolge die Elisabeth im Tannhäuser und ist gegenwärtig am Hoftheater zu Stuttgart in bevorzugter Stellung thätig.

1285. **Widor**, Charles Marie, Schüler von Fétis und Rossini, geb. am 24. Febr. 1845 in Lyon, ein Meister der Orgel (W. war Organist an St. Sulpice in Paris), hat seine bedeutendsten Werke für dieses Instrument komponiert. Er veröffentlichte jedoch auch eine Symphonie, Konzerte, Kammermusik, Lieder, Chöre, Opern und das Chorwerk „Une nuit de Walpurgis". W. gehört zu den gediegensten französischen Komponisten der Gegenwart. Originell ist die Art, wie er die Orgel mit dem Orchester in konzertanter Manier zu verbinden weiß.

1286. **Wieniawski**, Joseph, Pianist, der Bruder des berühmten Violinvirtuosen Henri W., geboren am 13. Mai 1837 in Lublin, war Schüler des Pariser Konservatoriums, studierte dann bei Liszt in Weimar und in Berlin Theorie bei Marx. Die ersten Konzertreisen unternahm er in Rußland mit seinem Bruder. 1866 wurde er Lehrer am Konservatorium in Moskau, gründete aber später eine eigene Klavierschule. 1874 ging W. nach Warschau; er lebt dort als Virtuose und Lehrer, unternimmt zuweilen größere Konzertreisen. W. schrieb ein Klavierkonzert, Ouvertüren, Klavierstücke, Sonaten u. a.

1287. **Wietrowetz**, Gabriele, treffliche Violinistin, geb. am 13. Januar 1868 in Laibach (Krain), erhielt ihren ersten Unterricht von ihrem Vater. Zu ihrer weiteren Ausbildung kam sie auf die kgl. Hochschule zu Berlin und wurde Schülerin von Joseph Joachim und Emanuel Wirth. Schon in den Vortragsabenden der kgl. Hochschule fiel G. W. durch ihre Leistungen auf und es dauerte auch nicht lange, daß sie sich in der Oeffentlichkeit einen Namen machte. Auf Konzertreisen durch Deutschland und Oesterreich, sowie in London, wo sie besonderes Aufsehen erregte, glänzte sie als Vertreterin der Joachimschen Schule. Ihr Spiel, das technisch einen hohen Grad der Vollendung zeigt, ist fast männlich kraftvoll und ungemein charakteristisch. Daher sind Aufgaben, wie das Brahmssche Violinkonzert und dergl. geeignet, die Künstlerin im besten Lichte zu zeigen. G. W. lebt in Berlin.

1288. **Wihan**, Hans, Cellist, geb. am 5. Juni 1855 in Polic a. d. Mettau in Böhmen, studierte am Konservatorium in Prag bei Professor Hegenbart und später bei dem russischen Cellovirtuosen K. Davidoff. Er wirkte in Salzburg am Mozarteum, war dann Solist der Bilseschen Kapelle in Berlin, Kammervirtuos des Fürsten von Sondershausen und trat als Solocellist in die kgl. Hofkapelle in München ein. Jetzt lebt W., dem der Titel Professor verliehen wurde, als Lehrer am Konservatorium in Prag. Einen besonderen Ruf erwarb er sich als ausgezeichneter Cellist des „Böhmischen Streichquartetts", mit dem er alljährlich ausgedehnte Reisen geht.

1289. **Wilhelmj**, August, einer der hervorragendsten Violinvirtuosen, geb. am 21. September 1845 in Usingen (Nassau), war zuerst Schüler von K. Fischer in

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon"

Digitized by Google

Wiesbaden und ging dann auf das Konservatorium in Leipzig zu F. David. In Leipzig Hauptmann und Richter und Raff in Wiesbaden waren seine Lehrer in der Theorie. Noch als Schüler trat W. bereits in Gewandhauskonzerten auf. Er ging dann 1865 nach der Schweiz, später nach England, Frankreich und Italien und immer weiter erstreckten sich dann seine durch zwei Jahrzehnte fortgesetzten Kunstreisen, die von glänzendsten Erfolgen begleitet, ihn durch ganz Europa, Asien, Amerika und Australien führten. In Biebrich a. Rh. leitete er eine Zeit lang eine von ihm in Gemeinschaft mit R. Niemann gegründete Hochschule für Violinspiel. 1876 bei den ersten Bühnenfestspielen in Bayreuth war er der Führer der ersten Geigen und versah das wichtige Amt des Konzertmeisters. Seit 1886 lebt W., dem der Professortitel verliehen wurde, in Blasewitz bei Dresden. Was ihn in die Reihe der ersten Geigenkünstler stellt und seinen Namen so populär gemacht hat, ist einerseits ein ungewöhnliches Maß technischer Kunst, andrerseits aber Fülle und Ausdrucksfähigkeit des Tones, wie sie zu den größten Seltenheiten gehört. W., der in der Behandlung seines Instrumentes durchaus eine künstlerische Individualität wahrt, hat zahlreiche Schüler herangebildet.

1290. **Wilhelmj**, Maria, geb. Gastell, Sängerin, geb. am 27. Juni 1858 in Mainz, studierte bei der Viardot-Garcia in Paris. Durch ihre Mitwirkung an rheinischen Musikfesten und an den bedeutendsten Konzertunternehmungen ist ihr Name, namentlich in Deutschland und Holland, vorteilhaft bekannt geworden. M. W. lebt in Wiesbaden als Gattin des Dr. jur. A. Wilhelmj.

1291. **Winderstein**, Hans, Kapellmeister, geb. am 29. Oktober 1856 in Lüneburg, ist auf dem Konservatorium in Leipzig ausgebildet worden. Er war zunächst Konzertmeister in Nizza, Winterthur und Wien und wirkte dann als Dirigent in Nürnberg, München (Kaimorchester), Leipzig und Warschau. W. steht an der Spitze eines eigenen nach ihm benannten Orchesters, das er trefflich geschult und mit dem er erfolgreiche Gastspielreisen nach Berlin, Dresden, Hannover, Magdeburg, Halle u. s. w. unternommen hat.

1292. **Winkelmann**, Hermann, Tenorist, geb. 1845 in Braunschweig, sollte sich dem Pianofortebau widmen und wurde von seinem Vater zur Vervollkommnung in diesem Handwerk nach Paris geschickt. Er zog aber vor, sich dort zum Sänger auszubilden und setzte nach seiner Rückkehr dieses Studium bei Professor Koch in Hannover fort. 1875 trat er in Sondershausen auf, kam dann nach Altenburg, Darmstadt und Hamburg. Hier gelang es ihm, eine erste Stellung so glänzend zu behaupten, daß er als Heldentenor an die Wiener Hofoper berufen wurde. Mit einer hervorragend schönen, ausdrucksfähigen Stimme verbindet W. in Spiel und Erscheinung alle Eigenschaften eines wirksamen Bühnenkünstlers. 1882 sang er in Bayreuth neben Gudehus den Parsifal. W. ist in Wien als k. k. Hofopernsänger thätig.

1293. **Wirth**, Emanuel, Geiger, geb. am 18. Oktober 1842 in Lubitz bei Karlsbad in Böhmen, besuchte zu seiner Ausbildung das Konservatorium in Prag, wo er bei Professor Mildner und Direktor Kittl studierte. Nach kurzer Thätigkeit in Baden-Baden ging er 1864 als Konzertmeister der Deutschen Oper und der Konzerte der Tonkunstgesellschaft nach Rotterdam und bekleidete dort gleichzeitig die Stelle eines Violinlehrers am Konservatorium. Im Jahre 1877 berief ihn Joachim nach Berlin an die kgl. Hochschule für Musik. Als Nachfolger Rappoldis trat W. zugleich als Bratschist ins Joachim-Quartett ein, dem er noch heute angehört. W., dem der Titel kgl. Professor verliehen ist, hat hauptsächlich als Lehrer und Kammermusikspieler eine reiche künstlerische Thätigkeit entfaltet. Die von ihm mit Barth und Hausmann veranstalteten Trioabende erfreuen sich im Berliner Musikleben einer großen Beliebtheit.

1294. **Witek**, Anton, Violinist, geb. am 7. Januar 1872 in Saaz (Böhmen), studierte bei Professor Bernewitz in Prag. Seit 1894 ist er erster Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters. In W.'s Spiel tritt weniger der Virtuose als der ernste, solid gebildete Musiker hervor. W. ist daher ein vorzüglicher Interpret der klassischen Meister, beherrscht aber ebenso gut das moderne Repertoire (Brahms 2c.). In letzter Zeit hat er erfolgreiche Kunstreisen nach Skandinavien unternommen.

1295. **Wittekopf**, Rudolf, Bassist, geb. am 11. Dezember 1863 zu Berlin, erhielt seine musikalische Ausbildung am Sternschen Konservatorium. Sein erstes Engagement war Aachen (1888); von dort aus wurde er 1889 nach Leipzig berufen, wo er bis 1896 verblieb. Seine Gastspiele führten ihn nach München, Dresden, Weimar, Gotha und Berlin. Hier ist er vom Winter 1899 ab für das Königliche Opernhaus verpflichtet. 1899 sang W. am Covent Garden in London im „Nibelungenring". Als Oratoriensänger ist er namentlich durch seine häufige Mitwirkung im Gewandhaus in Leipzig hervorgetreten.

1296. **Wittich**, Marie, Sopranistin, geb. am 27. Mai 1868 in Gießen, bildete sich zur dramatischen Sängerin bei Frau Otto-Ulbrich in Würzburg aus und war in Düsseldorf, Basel, Schwerin für erste Fächer engagiert. Jetzt ist M. W. Primadonna der Dresdener Hofoper und führt den Titel kgl. sächsische Kammersängerin.

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

1297. **Wolf, Hugo**, Komponist, geb. am 13. März 1860, stammt aus dem sangesfrohen Steiermark. Als er fünf Jahre zählte, begann sein Vater ihn im Klavier- und Violinspiel zu unterweisen; als er dann in das Konvikt des Benediktinerstifts St. Paul in Kärnthen trat, erlernte er auch das Orgelspiel. Anfangs der achtziger Jahre kam W. nach Wien und wurde Schüler des Konservatoriums. Allein nach einem Jahre schon meldete er seinen Austritt an: seine selbständige, in ihrer Grabheit etwas rücksichtslose Natur ließ ihn auch im Studium seine eigenen Wege gehen. Vier Jahre lang war der junge Musiker für das „Wiener Salonblatt" kritisch thätig, mit großem Ernst, aber auch mit ungenierter Offenheit in seinem Urteil. Von 1888 ab nahm ihn das Schaffen eigener Werke ganz in Anspruch. Seine Künstlerschaft war in das Stadium der Reife getreten und W. trat als eine in sich abgeschlossene, markante Persönlichkeit in die Oeffentlichkeit, die sich ihm, wie allem Eigenartigen nur allmählich und zögernd erschloß. Selbstlose Künstler traten in Nord- und Süddeutschland mutig für ihn ein, und in Berlin schlossen sich sogar zahlreiche Verehrer zu einem Hugo Wolf-Verein zusammen. W. ist unter den jüngeren Tondichtern wohl der einzige, der das Lied nicht nebenbei, sondern als eigentliche Hauptaufgabe seines Lebens gepflegt hat. Er erinnert darin an Robert Franz. Als Lyriker ist er der erste, der die Wagnerschen Stilprinzipien, im besonderen die Art der Deklamation, systematisch auf das Lied übertragen hat. Dadurch wurde er ein Neuerer und machte Schule. Ob die Lehre von der lediglich aus der Wortdeklamation zu gewinnenden Melodie als erlösende Erkenntnis zu begrüßen ist, ob sie nicht vielmehr das Lied mehr als es seiner Natur entspricht einschränkt, dürfte zweifelhaft sein. Noch anfechtbarer ist die Art der W.'schen Begleitungen, die häufig im Mißverhältnis zur Singstimme stehen und mehr orchestralen als klavieristischen Charakter tragen. Daß beide Bestrebungen, sowohl die nach sinnvoller Deklamation, wie die nach einem thematisch feiner gearbeiteten Klavierpart unerläßliche Forderungen für die Entwickelung des modernen Liedes bilden, soll dabei nicht geleugnet werden; nur die ausschließliche Betonung dieser Prinzipien erscheint als Einseitigkeit und Uebertreibung. Zum Glück ist W. eine so reiche Musiknatur, daß er in seinen besten Sachen instinktiv das Richtige trifft. Das haben aber im einzelnen auch seine großen Vorgänger von Schubert an bereits vermocht, Männer, mit denen er an Originalität der Erfindung denn doch nicht gemessen werden kann. Was W. zum Lyriker stempelt, ist seine Gabe, vom ersten Takt an die poetische Grundstimmung mit Sicherheit zu treffen; was ihn bedeutend macht, ist sein künstlerischer Ernst und sein scharfes Charakterisierungsvermögen, das alle Nüancen des Ausdrucks beherrscht, und zwar in auffallender Weise auch die humoristischen. W. hat über 200 Lieder veröffentlicht, von Goethe 53, von Mörike 55 Gedichte in Musik gesetzt. Zu seinen gehaltvollsten Gesängen gehören die Cyklen aus dem italienischen und dem spanischen Liederbuch nach den Uebersetzungen von Heyse und Geibel. Außerdem hat er Chorwerke mit Orchester geschrieben: „Die Christnacht" (Platen), „Der Feuerreiter" (Mörike), eine geradezu geniale Komposition, und das Elfenlied aus Shakespeares „Sommernachtstraum"; ferner einen Männerchor „Dein Vaterland" und eine vieraktige komische Oper „Der Corregidor", die 1896 in Mannheim zur Aufführung kam. Ein Nervenleiden hat den Künstler in der Blüte der Jahre aus seinem Schaffen gerissen; W. ist in einer Heilanstalt bei Wien untergebracht, aus der nur betrübende Kunde über ihn an die Außenwelt dringt.

1298. **Wolfrum, Philipp**, Dirigent, geb. am 17. Dezember 1855 in Schwarzenbach a. Wald, erhielt seine musikalische Ausbildung im Seminar zu Altdorf und in der königlichen Musikschule in München. Er war 1879—84 Seminarmusiklehrer in Bamberg und wirkt seitdem als Universitätsmusikdirektor in Heidelberg. W., der 1891 in Leipzig zum Dr. phil. promovierte, wurde bald darauf zum außerordentlichen Professor in der theologischen Fakultät, 1898 zum etatsmäßigen Professor der Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät Heidelberg ernannt. Er versieht die Aemter eines Dirigenten des Bach-Vereins, des Universitätsorganisten und des Dirigenten des Kirchenchors für Baden, und hat sich den Ruf eines feinsinnigen Musikers erworben.

1299. **Wormser, André Alphonse**, Komponist, geb. am 1. November 1851 in Paris, studierte auf dem Conservatoire, gewann 1872 den ersten Preis für Klavierspiel und 1875 den „Prix de Rome". W. brachte symphonische und dramatische Werke zur Aufführung. Den meisten Erfolg hatten seine Pantomimen, vor allem „l'Enfant Prodigue", zu dem er 1890 die Musik schrieb. W. lebt in Paris.

1300. ***Wowerski, Anton**, Berlin.

1301. **Wüllner, Franz**, Dr., berühmter Dirigent und Komponist, geb. am 28. Januar 1832 in Münster (Westfalen), verdankt seine musikalische Ausbildung hauptsächlich Anton Schindler und Ferdinand Keßler in Frankfurt a. M. Nach Beendigung seiner Studien trat W. mit Erfolg als Pianist auf und unternahm Konzertreisen, auf denen er mit den bedeutendsten Männern seiner Zeit in Berührung kam. 1856 erhielt er eine Anst

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

lung als Lehrer des Konservatoriums in München, 1858 als Musikdirektor in Aachen. Nachdem er 1864 sich an der Direktion des niederrheinischen Musikfestes beteiligt hatte, wurde W. nach München als Dirigent der Hofkapelle und des Kirchenchors berufen; drei Jahre später übernahm er auch die Chorklassen des Konservatoriums. Als Bülow im Jahre 1869 München verließ, wurde W. sein Nachfolger als Dirigent der Hofoper und brachte die ersten Aufführungen des „Rheingolds“ und der „Walküre“ heraus. Im weiteren Verlaufe seiner überaus regen Münchener Thätigkeit wurde W. zum Hofkapellmeister, zum kgl. Professor und zum Inspektor der kgl. Musikschule ernannt und teilte sich mit Levi in die Leitung der Akademiekonzerte. Im Jahre 1877 folgte W. einem Rufe nach Dresden als Hofkapellmeister und artistischer Direktor des kgl. Konservatoriums. Zuvor hatte ihn die Münchener Universität zum Dr. phil. ernannt. Nach fünfjähriger Wirksamkeit schied W. infolge von Differenzen mit der Generalintendantur aus dem Verbande der Dresdener Hofoper. Nachdem er einen Winter hindurch die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin geleitet hatte, wurde er 1884 nach Köln berufen, wo er seitdem als städtischer Kapellmeister, Direktor des Konservatoriums und Dirigent der Gürzenichkonzerte lebt. W., der 1886 und 1890 die niederrheinischen Musikfeste leitete, hat als Dirigent auf allen Gebieten Hervorragendes geleistet und sich nicht weniger als Musikpädagoge unschätzbare Verdienste erworben. Von seinen Kompositionen sind Messen, Motetten, ein Psalm mit Orchester, ein Miserere für Doppelchor, verschiedene Kammermusikwerke, Chöre und Lieder zu nennen; ferner die „Chorübungen der Münchener Musikschule“ und die Recitative zu Webers „Oberon“.

1302. Wüllner, Ludwig, Dr., Sohn des vorigen, hat nach reichbewegtem Leben seinen Beruf schließlich im Konzertgesang gefunden. Geboren am 19. August 1858 zu Münster in Westfalen, bereitete er sich auf den Universitäten von München, Berlin und Straßburg zum Germanisten vor und war dann, obgleich ihn sein natürlicher Hang zum Theater zog, drei Jahre lang (1884—87) Dozent für deutsche Philologie an der kgl. Akademie seiner Vaterstadt. Da Familienrücksichten ihm die Bühnenlaufbahn verboten, versuchte W. als Musiker seinem künstlerischen Triebe Genüge zu leisten. Er ging nach Köln aufs Konservatorium und wurde 1888 Dirigent eines Kirchenchors. Aber schon nach einem Jahre, als seine Großmutter, der zuliebe er seinem Wunsche entsagt hatte, starb, trieb es ihn zum Theater. Ueber seine Befähigung zum Schauspieler sollte der kunstverständige Herzog von Meiningen entscheiden, und das Probespiel fiel so günstig aus, daß W. für das Fach der ersten Helden- und Charakterrollen in Meiningen engagiert wurde. Er machte die letzten Kunstreisen des Ensembles mit und schied 1895 aus dem Verbande mit dem Titel eines herzogl. Hofschauspielers. Nach kurzer, außerordentlich erfolgreicher Thätigkeit als Recitator begann W. 1896 als Sänger aufzutreten. Der Schritt war um so merkwürdiger, als die stimmlichen Mittel W.'s keineswegs ergiebige waren. Aber die bewundernswerte Energie, die dem Schauspieler über ein angeborenes Sprachhindernis hinweggeholfen hatte, half ihm auch bis zu einem gewissen Grade über das Manco seiner stimmlichen Begabung. Mit eisernem Fleiß rang er seinem Organ das möglichste Maß von Wohlklang und Biegsamkeit ab, und was ihm an sinnlichen Ausdrucksmitteln fehlt, ersetzt er reichlich durch künstlerische Intelligenz. Nächst der Macht seiner willenskräftigen Persönlichkeit kommt ihm dabei seine Meisterschaft in der Behandlung des Wortes zu gute. W. geht von der Sprache aus, um seine poetisch-musikalische Intuition zu übermitteln, und übt gerade dadurch auf den Hörer die stärkste Suggestion aus. So ist er der Vertreter einer neuen Richtung im deutschen Liedergesange geworden. Sein Vortrag deutscher Volkslieder ist unübertrefflich, und seine Konzerte, die anfangs eine nur kleine Gemeinde erbauten, gewinnen ein immer größeres Publikum für sich. W. tritt gelegentlich auch noch als Deklamator auf. Sein Manfred ist eine bedeutende und eigenartige Leistung. Auch als Bühnensänger (z. B. im Tannhäuser) hat er durch den Ernst seines Strebens und den Geschmack seiner Auffassung Interesse erregt.

1303. Ysaye, Eugène, berühmter belgischer Geigenvirtuose, geb. am 16. Juli 1858 in Lüttich, besuchte das dortige Konservatorium. In Brüssel war er darauf Schüler Vieuxtemps' und bildete sich in der Schule dieses Meisters zu einem hervorragenden Vertreter der französisch-belgischen Tradition im Violinspiel aus. Y. war längere Zeit Solist und Konzertmeister des Bilseschen Orchesters in Berlin. Von 1881 ab ging er auf Konzertreisen und ließ sich 1886 in Brüssel nieder, wo er als weitberühmter Lehrer am Konservatorium wirkt. Y. hat sich allmählich zu einem eigenartigen und angesehenen Künstler emporgearbeitet. Seine Technik ist in jeder Beziehung meisterhaft, und mit der Schönheit des Tones, dessen Wohllaut fast an Sarasate erinnert, verbindet er eine tiefe musikalische Auffassung und eine ungewöhnliche Energie des Ausdrucks. Y. komponierte Konzerte und andere Sachen für Violine (z. B. Variationen über ein Paganini-Thema), die er in seinen Konzerten zum Vortrag bringt.

1304. Zajic, Florian, Violinvirtuose,

Digitized by Google

geb. am 4. Mai 1853 zu Unhoscht in Böhmen, besuchte von 1862—70 das Konservatorium in Prag und studierte dort bei Mildner und Benewitz. Von Prag aus ging er als Konzertmeister zuerst nach Augsburg und 1871 an das Hoftheater zu Mannheim. 1881—89 war Z. erster Lehrer des Violinspiels in Straßburg, von wo er als Konzertmeister an das Philharmonische Orchester in Hamburg berufen wurde. Seit 1891 lebt Z. in Berlin als angesehener Lehrer, erst am Sternschen, dann am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Als Solist konzertierte er in Deutschland, Rußland, Oesterreich, Paris, London u. s. w. mit größtem Erfolge. In Berlin giebt er mit Heinrich Grünfeld regelmäßige Kammermusikabende, die sich großer Beliebtheit erfreuen. 1885 wurde Z. vom Großherzog von Baden zum Kammervirtuosen ernannt; er ist im Besitze des k. k. russischen Stanislaus-Ordens.

1305. **Zamara, Anton**, Harfenvirtuos, geb. am 18. Juni 1831 in Mailand, lebt als Mitglied der Hofkapelle in Wien. Er hat sich als Komponist durch einige mit Beifall aufgenommene Operetten bekannt gemacht.

1306. **Zander, Adolf**, Chordirigent, geb. am 16. Januar 1843 in Barnewitz bei Brandenburg a. H., wurde zuerst Lehrer. Auf Veranlassung seiner Vorgesetzten zur Ausbildung seines musikalischen Talentes nach Berlin geschickt, genoß er auf dem Institut für Kirchenmusik den Unterricht der Professoren Sieber, Schneider und Haupt. Z. hat das Verdienst, den Männerchor „Berliner Liedertafel" gegründet (1884) und zu großer Leistungsfähigkeit herangebildet zu haben. Die jährlichen Konzerte des Vereins, die ihn zuweilen auch nach auswärts geführt haben (so nach Wien und Italien), legen Zeugnis von der Tüchtigkeit ihres Leiters ab. Z. ist Gesanglehrer und Organist der Sophienkirche in Berlin.

1307. **Zeldenrust, Eduard**, Pianist, geb. am 5. Juni 1865 in Amsterdam, wurde schon mit 13 Jahren Schüler am Kölner Konservatorium. Er blieb dort fünf Jahre und studierte unter Ferd. Hiller, James Kwast und Gustav Jensen. Nach Holland zurückgekehrt, wurde er Schüler von Friedrich Gernsheim in Rotterdam (Klavier und Kontrapunkt) und ging dann noch nach Paris zu Marmontel. Er trat in Paris, Holland, Hamburg, Berlin u. s. w. als Klaviervirtuose auf und hatte namentlich in London (1890) einen sensationellen Erfolg.

1308. **Zichy, Géza**, Graf, Pianist und Komponist, geb. am 23. Juli 1849 in Stára in Ungarn, widmete sich dem Musikstudium zuerst in Preßburg unter Domkapellmeister Mayrberger, dann in Budapest unter Robert Volkmann und Liszt. Obwohl er das Unglück hat, einarmig zu sein, besaß er die Energie, sich zum Klaviervirtuosen auszubilden. Als solcher trat er in allen größeren Städten Europas auf und erregte Bewunderung durch seine phänomenale Geschicklichkeit, die es ihm ermöglichte, ganze Sonaten, große Opernphantasien, Stücke von Chopin und Liszt, den Schubertschen Erlkönig und die Chaconne von Bach mit der linken Hand allein zu spielen. Durch und durch Musiker, wußte Z. sich seine Aufgaben auch selbst zu stellen und ist bisher als Komponist sogar sehr produktiv gewesen. Von seinen Werken (meist für Orchester, Chor u. Klavier) gelangten zwei Opern „Rák" und „Meister Roland", die erstere in der Berliner Hofoper zur Aufführung. Z., der als wirkl. Geheimrat und Kämmerer, Mitglied des Oberhauses und Präsident des National-Konservatoriums in Budapest lebt, hat dort in seiner bevorzugten Stellung viel für die Pflege der Tonkunst gethan.

1309. **Zöllner, Heinrich**, Dirigent und Komponist, der Sohn des Komponisten und Begründers zahlreicher Männergesangvereine in Deutschland (des sogen. „Zöllnerbundes"), geb. am 4. Juli 1854 in Leipzig, studierte zwei Semester hindurch die Rechte, war dann 1875—77 Schüler des Leipziger Konservatoriums und 1878 Musikdirektor an der Dorpater Universität. 1885 ging er nach Köln als Lehrer am Konservatorium und bekleidete zugleich die Stellung eines Dirigenten beim dortigen Männergesangverein. 1890 berief ihn der „Liederkranz" in New-York an seine Spitze. Seit kurzem hat er die Leitung des Riedelschen Gesangvereins in Leipzig übernommen. Z. machte sich zuerst durch seine Chorlieder und durch ein größeres Chorwerk „Die Hunnenschlacht" bekannt (1880). Mehr Erfolg als seine ersten Opern „Frithjof" und „Faust" hatte die Musikkomödie „Das hölzerne Schwert" (1898) und „Die versunkene Glocke" (1899, nach G. Hauptmanns gleichnamiger Dichtung), die viel gute und fein empfundene Musik enthalten. Z. veröffentlichte auch Lieder, eine Symphonie und die Orchesterepisode „Sommerfahrt".

1310. **Zumpe, Hermann**, Kapellmeister und Komponist, geb. am 9. April 1850 in Oppach in Sachsen, ist ein direkter Schüler R. Wagners, dem er in Bayreuth 1873—76 bei der Fertigstellung der Nibelungen-Partitur behilflich war. Ursprünglich war Z., der aus dem Seminar in Bautzen hervorging, zum Lehrer bestimmt und hat auch eine Lehrerstellung in Weigsdorf bekleidet. Er ging aber heimlich nach Leipzig und bildete sich dort auf eigene Hand und durch den Unterricht A. Tottmanns für seinen Musikerberuf vor. Er wurde Kapellmeister, erst an kleineren Theatern, dann am Frankfurter Opernhaus und 1884—86 am Stadttheater in Hamburg. Nach dreijähriger Pause wurde er an das Hoftheater nach Stuttgart berufen, wo

Vergleiche auch „Künstler-Lexikon".

Digitized by Google

dann eine Zeit lang Dirigent der „Kaimkonzerte“ in München und wirkt gegenwärtig als Hofkapellmeister in Schwerin. Z. ist ein genial veranlagter Dirigent, der namentlich die Werke Wagners und der Modernen zu eindringlichster Wirkung zu bringen versteht. Aufsehen erregte auch seine Interpretation der Beethovenschen Symphonien im Konzertsaal. Seine rege Tonphantasie hat auch in einer Reihe dramatischer Werke Gestalt gewonnen. Außer den Opern „Anahra“ und „Die verwunschene Prinzessin“, den Operetten „Farinelli“, „Karin“ und „Polnische Wirtschaft“ hat Z. Ouvertüren und Lieder geschrieben, aus denen eine starke Empfindung spricht. Als Dirigent hat Z. gastierend in London und Madrid gewirkt und ist namentlich von den Spaniern verständnisvoll gefeiert worden. Mit der Einstudierung der „Jugwelde“ von Max Schilling und ihrer Aufführung in Schwerin und Berlin, hat sich Z. ein bleibendes Verdienst erworben.

1311. **Zur Mühlen, Raimund von,** wohl der hervorragendste Konzertsänger unserer Zeit, geb. am 10. November 1854 in Livland auf dem Gute seines Vaters, studierte Musik auf der kgl. Hochschule in Berlin und war im Gesang noch Schüler Stockhausens und Bussines in Paris. Z. M. errang in dem Grade höhere Erfolge, als es ihm gelang, seines von Natur nicht leicht gefügigen Organes Herr zu werden und es durch unermüdliches Studium zu größerem Umfang und Wohlklang zu erziehen. Seit Jahren steht er da als Meister unter den deutschen Konzertsängern, dem, was technisches Können, künstlerische Intelligenz und musikalisch-poetische Feinheit des Vortrags betrifft, kein anderer an die Seite gesetzt werden kann. Z. M. hat sich diese bevorzugte Stellung in Deutschland namentlich durch seine eigenen Liederabende gemacht, in denen er ein internationales Programm aufzustellen und mit ebensoviel Geschmack wie Stilsicherheit durchzuführen pflegt. Er gehört aber auch im weltlichen und kirchlichen Oratoriengesang zu den bedeutendsten Solisten. Auf der Bühne war seine Wiedergabe des Christus von Rubinstein 1896 in Bremen von ergreifender Wirkung. Z. M. lebt in Berlin.

1312. **Zweers, Bernhard,** holländischer Komponist, geb. in Amsterdam, studierte unter S. Jadassohn in Leipzig Theorie und Komposition. Er lebt in Amsterdam als Lehrer für Komposition am dortigen Konservatorium. Z. schrieb vier Symphonien, Kantaten, Lieder, Männerchöre, Sonaten für Klavier und Violine.

Digitized by Google

1313. Ueber Kunst und Künstler.

Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen; sie ist auch die meinige.

Beethoven.

Ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, bestrebe ich mich von Kindheit an, den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen.

Beethoven.

Für dich, armer Beethoven, giebt es kein Glück von außen, du mußt dir alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde.

Beethoven, 1810 geschrieben.

Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.

Beethoven.

Ei was, so müßt Ihr's nicht machen. Ihr müßt ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr!

Beethoven an Goethe.

Demut des Menschen gegen den Menschen sie schmerzt mich, und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der, den man den Größten nennt?

Beethoven an die unsterbliche Geliebte.

Es ist das dem Menschen so sehr wesentliche Bedürfnis, gerade nur das, was wir wünschen, fühlen, darzustellen.

Beethoven.

Mein Reich ist in der Luft, wie der Wind ist, so wirbeln die Töne, so oft wirbelt's auch in der Seele.

Beethoven.

Wie Tausende sich um der Liebe willen vermählen und die Liebe in diesen Tausenden sich nicht einmal offenbart, obschon sie alle das Handwerk der Liebe treiben, so treiben Tausende einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht. Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zum Grund wie jeder Kunst, alle echte Erfindung ist ein moralischer Fortschritt. Sich selbst ihren unerforschlichen Gesetzen unterwerfen, vermöge dieser Gesetze den eigenen Geist bändigen und lenken, daß er ihre Offenbarungen ausströme, das ist das isolierende Prinzip der Kunst; von ihrer Offenbarung aufgelöst werden, das ist die Hingebung an das Göttliche, das in Ruhe seine Herrschaft an dem Rasen ungebän-

Digitized by Google

digter Kräfte übt und so der Phantasie die höchste Wirksamkeit verleiht. So vertritt die Kunst allemal die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist Religion; was wir durch die Kunst erwerben, das ist von Gott, göttliche Eingebung, die den menschlichen Befähigungen ein Ziel steckt, das der Mensch erreicht.

Beethoven.

Höheres giebt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.

Beethoven.

Alles, was Leben heißt, sei der erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst! Laß mich leben, sei es auch mit Hilfsmitteln, wenn sich nur finden! Die Ohrenmaschine womöglich zur Reife bringen, alsdann reisen! Dieses bist du dir, den Menschen und ihm dem Allmächtigen schuldig. Nur so kannst du noch einmal alles entwickeln, was in dir alles verschlossen bleiben muß, und ein kleiner Hof — eine kleine Kapelle, von mir in ihr der Gesang geschrieben, angeführt, zur Ehre des Allmächtigen, des Ewigen, Unendlichen! — So mögen die letzten Tage verfließen und der künftigen Menschheit . . .

Beethoven.

Wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie, sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert, und ich bin der Bacchus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit aufs Trockene bringen. — Keinen Freund hab' ich, ich muß mit mir allein leben; ich weiß aber wohl, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit ihm um, ich hab' ihn jedesmal erkannt und verstanden, mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben, wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all' dem Elend, womit sich die andern schleppen.

Beethoven.

Jede echte Erzeugung der Kunst ist unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, daß sie Zeugnis giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm.

Beethoven.

Wir Endliche mit dem unendlichen Geist sind nur zu Leiden und Freuden geboren, und beinahe könnte man sagen, die ausgezeichnetsten erhalten durch Leiden Freude.

Beethoven.

Das sonst so weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. — Der Caspar, das Untier! Steht da wie ein Haus! Ueberall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!

Beethoven über den „Freischütz".

Ja', damit ist's freilich auch so; aber mir geht's dumm damit. Ich sehe freilich, was Weber will; aber er hat auch verteufeltes Zeug hinein-

gemacht! Wenn ich's lese — wie da bei der wilden Jagd — so muß ich lachen — und es wird doch das Rechte sein. So was muß man hören, nur hören.

Beethoven über die „Wolfsschluchtscene".

Das freut mich, das freut mich! So muß der Deutsche über den italienischen Singsang zu Recht kommen!

Beethoven über „Euryanthe".

Ihr werdet mich nur groß wiedersehen, nicht nur als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Menschen besser und vollkommen finden.

Beethoven.

Nun nichts mehr von Opern und dergleichen — sondern für meine Weise.

Beethoven.

In dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke.

Beethoven.

Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel wird zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen.

Beethoven an Ries.

Das reine Menschheitsideal giebt mir ein höheres Ziel als was die Welt um mich erkennt.

Beethoven.

Gottheit! Du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen.

Beethoven.

O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude uns erscheinen! So lange schon ist der reinen Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen?

Beethoven.

Um in der Kunst etwas Hervorragendes zu leisten, bedarf es einer gewissen Dreieinigkeit: einer männlichen Energie, einer weiblichen Zartheit und einer kindlichen Naivetät.

Reinhold Begas.

Bach ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele andere in der Erinnerung längst vermodert sind.

H. v. Bülow.

Man muß ja nicht glauben, die monotone, langweilige Korrektheit beim Vortrag Bachscher Stücke hieße klassisch. Bach, wie alle anderen Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant.

H. v. Bülow.

Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respektvoller Entfernung von der „chromatischen Phantasie" Bach's abseits stehen.

H. v. Bülow.

Das Geheimnis des Reizes und der Wirkung des Vortrags auch der klassischen Musikwerke älterer Zeit beruht schließlich immer auf dem nachschöpferischen „Eigenen", welches die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag.

H. v. Bülow.

Ein bloß „reinlicher", bloß korrekter Vortrag hieße nur soviel wie ein tötendes Buchstabieren.

Digitized by Google

Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständiges Deklamieren, sinnvolle Deklamation ist noch nicht empfindungs- und somit eindrucksichere Beredsamkeit. Eine „Kunst des Vortrags" wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Faktoren begründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt.

H. v. Bülow.

Erst nach erlangter mechanischer Sicherheit („Treffen" der Noten im verlangten Zeitmaße) hat das „sogenannte" Vortragsstudium zu beginnen, nämlich die Wiedergabe der vorgeschriebenen dynamischen Schattierungen, speziell der „crescendos" und „diminuendos". Nur in seltenen Fällen kann das letztere mit dem ersteren gleich verbunden werden.

H. v. Bülow.

Es giebt grammatische und rhetorische Accente; der erstere bezeichnet das Metrum, der letztere den Beginn der Phrase. Im Anfang war der Rhythmus; man kann im Takt spielen und doch nicht rhythmisch, aber nie umgekehrt.

H. v. Bülow.

Decrescendo heißt forte, crescendo heißt piano. Diese, populärer nicht zu formulierende Regel habe der Spieler stets vor Augen. Eine der häufigsten und unerträglichsten Vortragsschlendriane besteht darin, die Bezeichnung für ein dynamisches Werden mit den Bezeichnungen für einen dynamischen Zustand zu verwechseln, und mit bequemer Anticipation des Kommenden beim Eintritte eines „crescendo" zu pauken, eines „diminuendo" zu säuseln.

H. v. Bülow.

Anmut ist nicht vereinbar mit Hast.

H. v. Bülow.

Wer nicht singen kann (mit schöner oder unschöner Stimme), sollte nicht Klavier spielen.

H. v. Bülow

Es giebt kein leichtes Stück, es ist alles schwer.

H. v. Bülow.

Gedächtnis ist keine besondere Gabe, es läßt sich bilden und ungeheuer steigern; man muß sich gewisse musikalische Bilder einprägen und darf sich nicht durch jeden beliebigen anderen Eindruck zerstreuen lassen.

H. v. Bülow.

Bach ist der Tripelextrakt der Musik. Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen und das wohltemperierte Klavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Litteratur wieder neu konstruieren. Das wohltemperierte Klavier ist das alte Testament, die Beethovenschen Sonaten das neue, an beide müssen wir glauben.

H. v. Bülow.

Ohne Gemüt ist keine wahre Kunst denkbar.

Goethe.

Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles was sie ausdrückt.

Goethe, Sprüche.

Die Schönheit kann nie über sich selbst deutlich werden.

Goethe, Sprüche.

Digitized by Google

Sie sagen: „Das mutet mich nicht an!“ und meinen, sie hätten's abgethan.

Goethe, Sprichwörter.

Wer dem Publikum dient, ist ein armes Tier; Er quält sich ab, niemand bedankt sich dafür.

Goethe, Sprichwörtlich.

Mäßigkeit und klarer Himmel sind Apollo und die Musen.

Goethe, Wilh. Meister.

Man muß bedenken, daß unter den Menschen gar viele sind, die doch auch etwas Bedeutendes sagen wollen, ohne produktiv zu sein, und da kommen die wunderlichsten Dinge an den Tag.

Goethe, Wilh. Meister.

Der Liebhaber sucht nur einen allgemeinen, unbestimmten Genuß; das Kunstwerk soll ihm ungefähr wie ein Naturwerk behagen und die Menschen glauben, die Organe, ein Kunstwerk zu genießen, bildeten sich ebenso von selbst aus, wie die Zunge und der Gaumen; man urteile über ein Kunstwerk, wie über eine Speise. Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenuß zu erheben.

Goethe, Wilh. Meister.

Der Künstler muß nur niemals einen unbedingten Beifall für das, was er hervorbringt, verlangen; denn eben der unbedingte ist am wenigsten wert, und den bedingten wollen die Herren nicht gerne.

Goethe, Wilh. Meister.

Das müßte gar eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt.

Goethe, Wilh. Meister.

In der Kunst muß ich es so weit bringen, daß alles anschauende Kenntnis werde, nichts Tradition und Namen bleibe.

Goethe, ital. Reise.

Es hat doch im Grund niemand einen rechten Begriff von der Schwierigkeit der Kunst, als der Künstler selbst.

Goethe, ital. Reise.

In der Kunst ist das Beste gut genug.

Nur einen Begriff zu haben, daß so etwas in der Welt ist, daß so etwas zu machen möglich war, macht einen zum doppelten Menschen.

Die Kunst ist deshalb da, daß man sich ihrer erfreue, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart! Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehemals einstimmte!

Goethe, (Italien.)

Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren sollten erst gesunden.

Goethe, Xenien.

Selbst im Augenblick des höchsten Glücks und der höchsten Not bedürfen wir des Künstlers.

Goethe, Wahlverwandschaft.

Es läßt sich nur etwas Bedeutendes produzieren, wenn man sich isoliert.

Goethe, Dichtung und Wahrheit.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen. In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben!

Goethe, Natur und Kunst.

Digitized by Google

Der Künstler kann nur arbeiten, Beifall läßt sich, wie Gegenliebe, wünschen, nicht erzwingen.

Goethe an Seidel, 27.|10. 1787.

Es kommt alles darauf an, daß man die Zeit wohl braucht und keine Stimmung versäumt.

Goethe an Schiller, 29.|11. 1795.

Es geht nichts über den Genuß würdiger Kunstwerke, wenn er nicht auf Vorurteilen, sondern auf wahrer Kenntnis ruht.

Goethe an Meyer, 22.|5. 1796.

Der Kopf faßt kein Kunstprodukt, als nur in Gesellschaft mit dem Herzen.

Goethe an Schiller, 19.|11. 1796.

Der Künstler muß selbst am besten wissen, inwiefern er sich ferner der Vorschläge bedienen kann.

Goethe an Schiller, 25.|9. 1797.

Das gewöhnliche Publikum liebt nur das Neue, und an der ganzen Poesie und Kunst eben nichts, als das Neue.

Goethe an Kirms, 15.|10. 1798.

Wer bei seinen Arbeiten nicht schon ganz seinen Lohn dahin hat, ehe das Werk öffentlich erscheint, der ist übel daran.

Goethe an Knebel, 15.|3. 1799.

Wer der Künstler sei, und wo er sich aufhalte, interessiert die Menschen mehr, als was er gemacht hat.

Goethe an Knebel, 17.|9. 1799.

Die Menschen sind nur so lange produktiv (in Poesie und Kunst), als sie noch religiös sind.

Goethe mit Riemer, 1814.

Was der Geist heute nicht giebt, giebt er morgen oder später.

Goethe an J. C. Lobe, 1820.

Der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musikus vollkommen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder feineren Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen.

Der Operntext soll ein Karton sein, kein fertiges Bild.

Goethe an Zelter, 19.|5. 1812.

Die reinste und höchste Malerei in der Musik ist die, welche du auch ausübst, es kommt darauf an den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angiebt, in der Einbildungskraft bilden sich alsdann die Gestalten nach Anlaß des Textes, sie weiß nicht, wie sie dazu kommt.

Goethe an Zelter, 2. Mai 1825

Einer Gewalt wie der Schönheit kann man nicht nahe kommen, ohne zu empfinden, daß sie höherer Art ist.

Goethe mit Eckermann

Das musikalische Talent, in Wundern wie der Erscheinung Mozarts, kann sich wohl am früheſten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf.

Goethe mit Eckermann.

Die Manier will immer fertig sein und hat keinen Genuß an der Arbeit. Das echte, wahrhaft große Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung.

Goethe mit Eckermann, 1821.

Den Geschmack kann man nicht

Digitized by Google

am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten.

Goethe, Gespr. mit Eckermann, Febr. 1824.

Wer recht wirken will, muß nie schelten, sich um das Verkehrte gar nicht kümmern, sondern nur immer das Gute thun. Denn es kommt nicht darauf an, daß eingerissen, sondern daß etwas aufgebaut werde, woran die Menschheit reine Freude empfinde.

Goethe mit Eckermann, Febr. 1825.

Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßbarer eine poetische Produktion, desto besser.

Goethe mit Eckermann, Mai 1827.

Mein Rat ist: nichts zu forcieren und alle unproduktiven Tage und Stunden lieber zu vertändeln und zu verschlafen, als in solchen Tagen etwas machen zu wollen, woran man später keine Freude hat.

Goethe mit Eckermann, März 1828.

Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein.

Goethe mit Eckermann, März 1828.

Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.

Goethe mit Eckermann, März 1829.

Es ist immer ein Zeichen einer unproduktiven Zeit, wenn sie ins Kleinliche des Technischen geht, und ebenso ist es ein Zeichen eines unproduktiven Individuums, wenn es sich mit dergleichen befaßt.

Goethe mit Eckermann, Febr. 1831.

Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.

Eduard Hanslick, v. musik. Schönen.

Melodie und Harmonie, die zwei Hauptfaktoren der Tonkunst, finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengeistes.

Hanslick, v. musik. Schönen.

Ich sage es vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Mozart für den größten Komponisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört; er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse der Komposition.

Haydn.

Jedes Kunstwerk hat seine Moral, aber diese Moral hängt von dem ab, der sie zieht.

Hegel.

Mehr als die Schönheit selbst bezaubert die liebliche Stimme; jene zieret den Leib; sie ist der Seele Gewalt.

Joh. Gottfr. Herder.

Musik, auch in wortlosen Tönen, hat ein Erhabenes, das keine andere Kunst hat; als ob sie, eine Sprache der Genien, nur unmittelbar an unser Innerstes, an einen Mitgeist der Schöpfung spräche.

Herder.

Auch die Kritik ist ohne Genius nichts. Nur ein Genie kann das andere beurteilen und lehren.

Herder.

„— Und übrigens bin ich auch der Meinung, daß wir die großen Meister auf die eigentlich artistischen

Digitized by Google

Dinge ansehen müssen, um von ihnen zu profitieren. Darüber hat jeder, der über die Lehrlingszeit hinaus ist, seine eigene Meinung, seine Vorurteile, seinen Eigensinn. Was sie uns geben sollen, sind Charaktereigenschaften: Mut, Vornehmheit, Verachtung der kleinen Mittel zu kleinen Zwecken. Das kann ich ebensogut aus einer Beethovenschen Symphonie wie aus einem schönen Gebäude, aus einer Gemäldegalerie oder einem Shakespearschen Trauerspiel lernen und am andern Tage an meiner eignen Arbeit mir wieder zu nutze machen."

Paul Heyse (Kinder der Welt).

Die Kunst ist lang, das Leben kurz.

Hippokrates.

Durch das Genie giebt die Natur der Kunst die Regel.

Kant.

Ich betrachte die Musik als die Wurzel aller übrigen Künste.

Heinrich v. Kleist.

Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben.

Lessing (Laokoon).

Die Schüler wollen alle komponieren und theoretisieren, während ich glaube, daß ein tüchtiges, praktisches Wirken, tüchtig Spielen und Takthalten, tüchtige Kenntnis aller tüchtigen Werke u. s. w. die Hauptsache ist, die man lehren kann und muß. Aus denen findet sich alle andere Lehre von selbst, und das weitere ist nicht Sache des Lernens, sondern der Gottesgabe.

Felix Mendelssohn, Briefe.

Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Mörike, Gedichte.

Das Notwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musik ist das Tempo.

W. A. Mozart, Briefe.

Mit den Tönen
Kommt das Sehnen
Reget sich der Liebe Schmerz.
Wie sie beben
Und verschweben
Bebt, verschwebt das stille Herz.

Novalis.

Alles auf der Erde wird schwächer, wenn es wieder kommt; nur du, o Ton, wiederholst dich wie das Echo und dringest tiefer ins Herz.

Jean Paul.

Spiele eine Melodie, wie du sie singen würdest.

C. Reinecke.

Hüte dich einseitig einen Komponisten zu deinem Liebling zu erkiesen. Die großen Meister kann man nur neben einander stellen, nicht über oder unter einander, sie ergänzen sich gegenseitig.

C. Reinecke.

Gewöhne dich baldmöglichst, alle dynamischen Abstufungen vom fortissimo bis hinab zum pianissimo streng voneinander zu unterscheiden; ein piano darf kein mezzoforte, aber auch kein pianissimo sein. Je weiter der Kreis der Nüancen gezogen ist, d. h. je energischer die größte Kraft und je zarter das pianissimo, desto größer ist die Wirkung der Musik auf den Hörer; dennoch darf das fortissimo nie rauh und unschön klingen, das pianissimo nie zur tonlosen Säuselei ausarten.

C. Reinecke.

Die Kunst soll den Menschen beglücken; aufregen kann auch ein

Digitized by Google

starker Wein, zermalmen eine Schreckensbotschaft.

C. Reinecke.

Die absolute Schönheit eines Kunstwerkes vermag auch in ihren heitersten Gebilden zu Thränen zu rühren (Mozarts „Figaro", Lessings „Minna von Barnhelm").

C. Reinecke.

Beachte alles auf den Vortrag Bezügliche, was der Komponist vorgeschrieben hat, aufs gewissenhafteste; vieles, was der Komponist gar nicht durch Zeichen oder Worte ausdrücken kann, bleibt ohnehin noch zwischen den Zeilen zu lesen und dieses zu erkennen ist nur den außerordentlich musikalisch und poetisch angelegten Naturen beschieden.

C. Reinecke.

Laß dich bei der Wahl des Zeitmaßes nicht durch eine Begleitungsfigur bestimmen (siehe als Beispiel das erste Lied ohne Worte von Mendelssohn), sondern untersuche, in welchem Tempo die Melodie charakteristisch und klar zu Gehör kommt. Diesem Tempo muß sich die Begleitungsfigur fügen.

C. Reinecke.

Du hast als kleines Kind dein Auge zwar nicht an Werken von Michelangelo oder Rubens geübt und gebildet, wohl aber an vielen Schöpfungen von Ludwig Richter, Moritz von Schwind und ähnlichen Meistern, welche mit ihren reizenden Illustrationen deine Bilderbücher geschmückt haben. Lerne frühzeitig erkennen, welche Musik für Anfänger an die Werke letztgenannter Meister erinnert und welche dagegen dem Neu-Ruppiner Bilderbogenfabrikate zu vergleichen ist.

C. Reinecke.

Uebe dich frühzeitig im „vom Blatte spielen". Ein Musiker, welcher in Verlegenheit gerät, wenn er ein ihm unbekanntes Lied begleiten soll, spielt eine traurige Rolle.

C. Reinecke.

Wenn es dir vergönnt sein sollte, schon als Lernender mit einer ordentlichen Leistung vor die Oeffentlichkeit zu treten, so wirst du vom Publikum wie von der Kritik viel aufmunternde Lobsprüche ernten; freue dich ihrer, ohne zu viel Gewicht darauf zu legen, und bedenke, daß die Welt — wie sie nun einmal ist — dich um so rauher anfassen wird, wenn du dereinst ein Meister geworden bist.

C. Reinecke.

Wenn du ein Ensemblestück spielst oder ein Lied begleitest, so darfst du nicht allein deinen Part lesen, du mußt auch die anderen Stimmen mit dem Auge verfolgen.

C. Reinecke.

Wenn du Musik hören sollst, so frage mehr darnach Was du hören, als Wen du hören wirst.

C. Reinecke.

Vielleicht hat über die Auffassungsgabe eines Dirigenten oder eines ausübenden Künstlers ein ganz sicheres Urteil nur derjenige Tonsetzer, welcher Gelegenheit hatte, sein eigenes Werk von ihm interpretieren zu hören.

C. Reinecke

Eine Gattung der Musik kann nicht das ganze Gebiet der Tonkunst repräsentieren. Somit kann auch ein Komponist, welcher sich nur in einer Gattung bethätigt und in dieser selbst Hochbedeutendes geschaffen hat, nicht denjenigen Heroen unserer Kunst beigesellt werden,

Digitized by Google

welche auf allen, oder fast allen Gebieten Hochbedeutendes leisteten.

C. Reinecke.

Aus einem unreinen Gefäße kann kein reiner Trank quillen. Erhalte dein Inneres rein, denn sonst wird auch deinem künstlerischen Wirken Unreines anhaften. Der Mensch ist der Künstler und beide sind nicht zu trennen.

C. Reinecke.

Man liebt es jetzt, über „Tradition" vornehm zu lächeln. Und doch sehen wir, daß die bedeutendsten Komponisten der Jetztzeit auch heute darnach trachten, ihre Werke, wenn irgend möglich, unter eigener Leitung in die Welt einzuführen, damit man wisse, wie sie dieselben interpretiert haben wollen. Sie suchen also selbst eine „Tradition" zu schaffen.

C. Reinecke.

Es kommt vor, daß Beethoven innerhalb sieben Takten neun verschiedene Anweisungen in Betreff des Tempowechsels giebt. Weshalb soll man nun ohne weiteres voraussetzen, daß er an anderen Orten nachlässig bezeichnet habe und daß man deshalb berechtigt sei, nach eigenem Gutdünken Tempoveränderungen und Aehnliches vorzunehmen?

C. Reinecke.

Wenn du ein Werk mit Orchesterbegleitung spielst, mußt du die Partitur ebensogut kennen, wie deine eigene Solopartie.

C. Reinecke.

Schwer ist es, eine eminente Fertigkeit zu erlangen, schwerer noch, sie alsdann ausschließlich im Dienste wahrer Kunst zu verwerten.

C. Reinecke.

Drum soll der Sänger mit dem König gehen, sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.

Schiller, Jungfrau v. Orleans I. 2

Das Kunstwerk führt auf die Kunst zurück, ja es bringt erst die Kunst in uns hervor.

Schiller.

Es kommt uns leichter an, die beleidigten Augen zu schließen, als die mißhandelten Ohren mit Baumwolle zu verstopfen!

Schiller.

Musikalische Haus- und Lebensregeln von Robert Schumann.

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kuckuck — forsche nach, welche Töne sie angeben.

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es giebt aber viele Leute, die meinen, damit alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich, das Abc möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an.

Man hat sogenannte „stumme Klaviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen.

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster.

Digitized by Google

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie.

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Kontrapunkt ꝛc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust.

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb.

Schleppen und Eilen sind gleich große Fehler.

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen.

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten.

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Klavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Komposition, sondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtnis festzuhalten vermagst.

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hilfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick, sie auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen!

Du mußt es so weit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst.

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört.

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu.

Legt dir jemand eine Komposition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst.

Hast du dein musikalisches Tagewerk gethan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten.

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte.

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese.

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit: nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert.

Schlechte Kompositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen.

Du sollst schlechte Kompositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören.

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild.

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen oder gar neumodische Verzierungen anzubringen! Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust.

Digitized by Google

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du ersparst dir dadurch viel Zeit.

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meister kennen lernen.

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr wert, als der des großen Haufens.

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den niemand achtet.

Viel Spielen in Gesellschaft bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest.

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit anderen zusammen musizieren kannst, in Duos, Trios ꝛc. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sänger accompagniere oft!

Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle.

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige! Bedenke, daß es noch andere und ebenso schöne giebt! Bedenke auch, daß es Sänger giebt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt.

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen.

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperierte Klavier" sei dein täglich Brot! Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen.

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien!

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles.

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden! Du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von oben, was du mit anderen zu teilen hast.

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren.

Ein schönes Buch über Musik ist das „Ueber Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst.

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im

Digitized by Google

Spiel alsogleich Rache nähme, als die Orgel.

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fortkommst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ungefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und im Herzen hast.

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich einsiedlerisch tagelang absperrst und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig musikalischem Verkehr erhaltst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst.

Mache dich über den Umfang der menschlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belausche sie namentlich im Chor, forsche nach, in welchen Interessen ihre höchste Kraft liegt, in welchen anderen sie sich zum Weichen und Zarten verwenden lassen!

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.

Uebe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel! Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen.

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigentümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen.

Gute Opern zu hören, versäume nie.

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurteil.

Urteile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Komposition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studiert sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden.

Bei Beurteilung von Kompositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht!

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerleis, namentlich neuerer italienischer Opernmelodien, wirst du hoffentlich bald überdrüssig.

Digitized by Google

Suchst du dir am Klavier kleine Melodien zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Klavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt.

Fängst du an, zu komponieren, so mache alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probiere es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf andere wirken.

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Der Jugend glücklichste Stunden sind diese. Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet. Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasierst. —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntnis vom Dirigieren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im stillen mit zu dirigieren, sei dir unverwehrt! Dies bringt Klarheit in dich.

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften.

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen.

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Wert in die Hunderttausende geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich.

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zuwege gebracht.

Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler: alles andere fällt dir von selbst zu.

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden.

Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz.

Es meinte jemand, ein vollkommener Musiker müsse imstande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch komplizierteres Orchesterwerk wie eine leibhaftige Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann.

Es ist des Lernens kein Ende.

Nur wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Wert.

Robert Schumann, ges. Schriften I.

Was die Finger schaffen, ist Machwerk; was aber innen erklungen, das spricht zu allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib.

Robert Schumann, ges. Schriften IV.

Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsicheren Flug zu lenken verstehen.

Robert Schumann, ges. Schriften IV.

Digitized by Google

Zwischen Wissen und Schaffen liegt noch eine ungeheure Kluft, zwischen denen sich oft erst nach harten Kämpfen eine vermittelnde Brücke aufbaut.

Robert Schumann, ges. Schriften IV.

Nur dem nützt das Lob, der den Tadel zu schätzen versteht.

Robert Schumann, ges. Schriften III.

Die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht bis an die ersten Anfänge wahrhaft deutscher.

Robert Schumann.

Die Kränze, die das Publikum flicht, zerrupft es selber wieder, sie in anderer Weise einem andern darzubringen, der sich auf besseres Amüsement versteht.

Robert Schumann, Ges. Schriften IV.

Lesen Sie auch viel Musik; dies schärft das innere Ohr hauptsächlich. Spielen Sie nicht eher ein Stück, als bis Sie es genau inwendig gehört.

R. Schumann, 4. Aug. 1842.

Das Rechte im Fluge gleichsam des Augenblicks zu erhaschen, gelingt nicht alle Tage — und die Studienbücher großer Künstler, namentlich Beethovens, beweisen, wie lange, wie mühsam sie oft an einer kleinen Melodie feilten und arbeiteten.

R. Schumann, 16./9. 1848.

Schreiben Sie besonders viel für Chor; dies bleibt meiner Ansicht nach das Förderndste.

R. Schumann, 16./9. 1848.

Ein Künstler, der seinen Zeitgenossen, den besseren, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlorenen zu zählen.

R. Schumann, 18./9. 1849.

Neue, kühne Melodien mußt du erfinden.

R. Schumann.

„Es hat gefallen" oder „es hat nicht gefallen" sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

R. Schumann.

Man spricht so oft von Verderbtheit des Publikums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Komponistenvirtuosen. Ich wüßte kein Beispiel, daß ein Publikum bei einem Beethovenschen Konzert je eingeschlafen wäre.

R. Schumann.

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

R. Schumann.

Wer in der Litteratur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein.

R. Schumann

Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Husch weghaben?

R. Schumann.

Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster, wie der Erebus, —
Trau keinem solchen!

Shakespeare, Kaufmann v. Venedig V. 1.

Digitized by Google

Ein feierliches Lied, der beste Tröster
Zur Heilung irrer Phantasie.
Shakespeare, Sturm V. 1.

Zu welchem Zweck ward uns Musik gegeben?
Ist's nicht, des Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh?
Shakespeare.

Orpheus Laute hieß die Wipfel,
Wüster Berge kalte Gipfel
Niedersteigen, wenn er sang.
Pflanz' und Blüt' und Frühlingssegen
Sproßt, als folgten Sonn' und Regen
Ewig nur dem Wunderklang.
Alle Wesen, so ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.
Solche Macht ward süßen Tönen;
Herzensweh und tödlich Sehnen
Wiegen sie in Schlaf und Grab.
Shakespeare, Heinrich VIII. III. 1.

— Doch üben Töne Zauberkraft,
Die Leid aus Freud und Freud aus Leiden schafft.
Shakespeare, Maß für Maß IV. 1.

Gebt mir Musik; Musik, schwermüt'ge Nahrung für uns verliebtes Volk!
Shakespeare, Antonius u. Kleopatra II. 5.

Nicht taktisch atmen, sondern faktisch!
Julius Stockhausen.

Die Musik ist das Ideal selbst, die bloßgelegte Seele aller Künste; das Geheimnis aller Formen, eine Ahnung weltbauender Gesetze und ebenso sehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal, sie hat alles und nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch vielen völlig verschlossen ist, alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maß der Dauer überschreitet, durch inneren Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbständig, in ihrer reinen Selbständigkeit aber von einem Gefühl begleitet, wie ungelöstes Rätsel.
F. Th. Vischer, Aesthetik.

Harmonische Musik ist ein Bild der ideedurchdrungenen Welt, des ganzen großartig nach allen Dimensionen sich ausbreitenden, nach allen Richtungen fest und schön in sich zusammenhängenden und geordneten, überall konkrete Einzelgestaltungen aus seinem Schoße an die Oberfläche hervortreibenden Universums; die Melodie ist die Einzelgestalt, die Harmonie das Ganze, auf dem sie ruht und dessen Teil und Glied sie ist.
F. Th. Vischer, Aesthetik.

Kinder! Macht Neues! Neues! und abermals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler.
Richard Wagner.

Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?
Richard Wagner.

Oft habe ich erklärt, daß ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes hielte, und es war mir möglich, dies an der Neubelebung des deutschen Geistes von Bach bis Beethoven nachzuweisen: sicherer als hier gab auf keinem anderen Gebiet die Bestimmung des deutschen Wesens,

Digitized by Google

die Wirkung seines Gemüts nach außen sich kund.

Richard Wagner.

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach.

Richard Wagner.

Wollen wir uns die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Litteratur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte und wie er rastlos sich umgestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien.

Richard Wagner.

Bei Bach finden wir das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser sagt sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch eine italienische Tempobezeichnung sagen?

Richard Wagner.

Welcher Reichtum! Welche Fülle an Kunst! Welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Musikwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.

Wagner über Bachs „Passionen".

Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen, indem er dabei das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverfälscht erhält; und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. So sehen wir denn, daß es ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommenen Ideal erhob und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und glücklichste Genie, war Mozart.

Richard Wagner.

Die Erfahrung hat gelehrt, daß die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei.

C. M. v. Weber, Leben.

Die Musik ist eine höhere, feinere Sprache, als die der Worte. In den Momenten, wo der erhöhten Seele jeder Ausdruck zu schwach erscheint, wo sie verzweifelt, die freieren Nuancen ihrer Empfindungen in Worte zu fesseln, da beginnt die Tonkunst. Aller echte Gesang hat diesen Grund.

Karoline v. Wolzogen.

Die Musik ist wie ein geistiges, himmlisches Bad; die kranke Seele taucht, sich selbst verlierend, in den Strom der holden Töne unter, und tritt genesen und verklärter wieder hervor.

Zschokke.

Digitized by Google

Regiſter.

Nach Schlagworten geordnet. Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern, die an erſter Stelle ſtehende Ziffer bedeutet den Haupthinweis. Die im Künſtler-Lexikon und im Abſchnitt: „Tonkünſtler der Gegenwart“ vorkommenden Namen ſind hier nicht regiſtriert.

Abbatini 37.
Abbreviaturen 228.
Abel 50.
Abert, Joſ. 131. 218.
— Columbus-Symphonie 493.
Abt, Fr. 169.
Accente b. Geſang 438.
Adam, Ad. 201.
— Poſtillon v. Lonjumeau 558.
— Louis 137.
Adrianſen 44.
Aeoline 361.
Agazzari, A. 53.
Agoſtini, P. 37.
Agrell, Joh. 85.
Agricola, A. 26.
— G. L. 50.
— J. F. 61.
— M. 339.
Ahle, J. G. 50. 130.
— J. R. 50.
Ahna, P. de 197.
Akademien 22.
Akkorde 285.
— alterierte 291.
— am Klavier 401.
— gleich bezeichnen 150.
— harmoniſche Bedeutung 150.
— Terzenaufbau 147.
Akkordverbindung, ihre Hauptregeln 287.
Akuſtik 237—282.
— architektoniſche 249.
— ſubjektive 268.
— Litteratur 282.
Alard 129.
d'Albert E. 137. 218.
— D. Rubin 522.
Alberi, H. 67. 68.
Alfieri 24.
Allegri, A. 37.
Alternativ 301.
Althoboe 372.
Altkornett 379.
Altpoſaune 380.
Altſtimme 414.
Alttrompete 378.
Alvarè, C. P. 136.
Amati, A. 366.
Amon, J. A. 132.
Amplituden 239.
Anderſen 133.
André, J. 97. 157.
Anerio 26, 35.
Anet, B. 129.
Animuccia, G. 26. 35.
Anſatzrohr 418.
Antegnati, C. 38.
Antizipation 296.
Antoniotti, G. 130.
Aphorismen über Kunſt und Künſtler 1313.
Arcadelt 26.
Arensky, A. 191.
Arezzo, G. v. 139. 141.
Arie 153. 313.
Ariosti, A. 61.
Aron, P. 140.
Arrangeur, praktiſche Winke für den 697.
Arſis 227.
Artikulationspunkt 421.
Artot, D. 132.
— M. 132.
Artuſi, G. M. 143.
Aſchenbrenner, C. H. 50.
Atem, Schulung 426.
— Einteilung 436.
Atmung b. Geſang 412.
Atmungsübungen 426.
Attaignant, P. 26.
Auber 199. 201.
— Fra Diavolo 544.
— Maurer u. Schloſſer 541.
— Schwarze Domino 543.
— Stumme v. Portici 542.
Aubert, J. 129.
Aubran, E. 202.
Auer 129.
Aufſchwung der Poeſie 161.
Ausbildung 1.
Ausbildungsweg 7.
Auslaſſung des Grundtons 145.
Bach, Joh. Seb. 66. 75. 327. 369.
— Suite in D-dur 509.
— Suite in H-moll 510.
— ſeine Söhne 84.
— J. Chr. 68. 84. 329.
— J. Mich. 68.
— K. Ph. Em. 67. 61. 84. 155. 329. 333.
— — mehrſätzige Klaviersonaten 88.
— Maria 75.
Bachmann, G. C. 135.
Backers, A. 119.
Baj, T. 37.
Balarktreff, M. 191.
Ballade 162.
— -Farce 98.
— -Oper 98.
Ballett 204.
Balzer, Th. 128.
Banchieri, A. 38, 42.
Baniſter, J. 63.
Barbetta 44.
Bardi, Graf 39.
Bargiel, Ouverturen 522.
Bargyphonus, H. 143.
Bariton 381, 414.
Bärmann, H. J. 135.
— K. 135.
Barret, A. 134.
Barth, Chr. S. 134.
Baskiſche Trommel 384.
Baſſethorn 375.
Baß-Flügelhorn 377.
Baßgeige 369
Baß-Klarinette 374.

Digitized by Google

Baß-Ophikleide 381.
Baßposaune 380.
Baßstimme 414.
Baßtrompete 378.
Baßtuba 381.
Batta, A. 130.
Battanchon, F. 130.
Bauldot, Ch. N. 130.
Baumbach, Fr. A. 159.
Bayreuth 215. 249.
Beauchamp 62.
Beaulieu 26.
Becken 385.
Becker, C. L. 159.
— H. 130.
— Reinh. 218.
Bedos de Celles 341.
Beer, J. 135.
Beethoven 121. 103. 137. 204. 206. 332.
— als Romantiker 176.
— Fidelio 531.
— Klavierwerke 122.
— Orchesterwerke 124.
— Ouverturen 522.
— Symphonie I 462.
— — II 463. [464.
— — III (Eroica)
— — IV 465.
— — V 466. [467.
— — VI (Pastorale)
— — VII 468.
— — VIII 469.
— — IX 470.
— Trauermarsch 301.
— Vokalkompositionen 125.
Begabung 1. 3.
Beginn des Unterrichts 8.
Begleitung der Singstimme 39.
Belle mann, Heinrich 24.
Bellini, V. 200.
— Norma 548.
Belloli 132.
Benda, Franz 129.
— G. 97.
— Johann 129.
Bendel 193.
Bender 135.
Benedict 200.
Benevoli 37.
Bennett 185.
Benoit 194.
Berbiguier 133.
Berechtigungsscheine 14.
Berggreen 221.
Berlioz 189.
— als Programmmusiker 522.
— Ouverturen 522.
Bernabei, G. C. 37. 60.
— G. A. 60.
Bernhard d. Deutsche 339.
Berr, Fr. 135.
Bertali, A. 59.
Berteau 130.
Bertoldo, S. 38.
Beruf d. Musikers 1.
Berufsbestimmung 5.
Berufsstudium 11.
Besard 44.
Besetzung d. Orchesters 391.
Bianchieri, A. 39.
Biber 128.
Bildung 12.
Binchois 25.
Birckenstock 129.
Bizet 220.
— Arlésienne 515.
— Carmen 579.
Blaes 135.
Blainville 130.
Bläser, praktische Winke für 694.
Blasius, M. F. 135.
Blatt, F. T. 135.
Blattleisen 403.
Bleyer 50.
Blodek, W. 193.
Blümmel 132.
Blumner, M. 196.
Blüthner 324.
Boccherini 86.
Bochsa 136.
Bockelt, K. M. v. 137.
Bockshorn 69.
Bode, J. J. C. 155.
Böhm, G. 71. 75. 129.
— Th. 133.
Bohrer, A. 130.
— M. 130.
Boieldieu 201.
— Johann v. Paris 533.
— Weiße Dame 540.
Bolte 219.
Bombardon 381.
Bononcini, G. B. 61.
— G. M. 61. 143.
Borodin 191.
Bottesini 131.
Boucher, A. J. 129.
Boulley, A. du 136.
Bovicelli 40.
Bovvin 143.
Brade 46.
Brahms 173. 137. 195.
— Ouverturen 522.
— Serenade in D-dur 516.
— Symphonie I 487.
— — II 488.
— — III 489.
— — IV 490.
— Variationen 522.
Brambach, J. 196.
Bratsche 367.
Breve 159.
Breidenstein 157.
Breitkopf, B. Th. 159.
Breval 130.
Briegel 50.
Broadwaad 119. 323.
Bruch, M. 196. 218.
— Loreley-Ouverture 522.
— Symphonie I 497.
— — II 498.
Bruck, A. v. 26.
Bruckner, A. 195, 359.
— Symphonie VII 499.
Brüll, J. 218.
— D. Goldene Kreuz 578.
Brumel 25. 35.
Bruneau 220.
Brunelli 143.
Brunetti, G. 129.
Brustflöte 415.
Buchner, Ph. Fr. 50.
Bumardin 133.
Buffonisten in Paris 95.
Bugelhorn 377.
Bull, J. 37. 46.
Bülow, Hans v. 137. 215. 334.
Bungert, A. 218.
Buonamente 50.
Burmann 157.
Burney 24.
Burtius 140.
Busnois 25.
Buus 38. 45.
Buxtehude, D. 71.
Byrd 26. 37. 46.

Cabezon, A. de 26. 45.
Caccini 39. 40.
Cadeac 26.
Caldara 58. 59.
Calegari 145.
Call, L. v. 136.
Calvisius 143.
Cambert 62.
Cambini 126.
Campagnoli 129.
Campra 62.
Cannabich 85.
Canonaffoi 130.
Canzoni alla francese 45.
Carissimi 69.
Caron 25.
Carolo 44.
Casparini 341.
Castrucci 129.
Cavaliere, E. del 39. 41.
Cavalli, Fr. 58.
Cello, siehe Violoncello.
Cembal d'amour 322.
Cembalo 320.
Ceronne 143.
Cerrito, F. 204.
Certon, P. 26.
Cervetto 130.
Cesti, Marc'A. 58.
Chansons, die 31.
Cherubini 127.
— Ouverturen 522.
— Wasserträger 550.

Digitized by Google

Chilese, B. 88.
Chilesotti 44.
Chladnysche Klangfiguren 264.
Chopin 138. 137. 183. 330.
— Trauermarsch 301.
Chorvereine 10.
Christenius 47.
Chromatisch 280.
Chromatische Tonleiter 231. 401.
Chrysander 391.
Cifra, A. 37.
Cimarosa 99.
Cimbal 320.
Clavecin 320.
Clementi, M. 120. 119. 333.
Coda 302.
Colasse 62.
Commer 24.
Compère 25.
Concerto grosso 51.
Consilium, J. 43.
Corelli 50.
Cornelius, P. 174. 218.
— Barbier v. Bagdad 587.
Coßmann, B. 130.
Cosyns, B. 46.
Couperin 87.
Courtois 26.
Cousser 64.
Cramer 129. 333.
Cristofori, B. 323.
Crosdill 130.
Cui, C. 191.
Cupis, J. B. 130.
Czerny 137. 333.

Dalberg F. v. 159.
Dal Segno-Zeichen 233.
Dalvimare 126.
Dalza 44.
Dampfer 366.
Dän sche Oper 221.
Danzi, A. 126.
— F. 159.
Dargomyzski 191.
Daube, J. F. 148. 149.
Dauprat, L. F. 132.
Dauvergne 96.
David, F. 129. 189.
Davidoff 130.
Debain 361.
Deering 37.
Dehaan 218.
Dehn 24.
Deklamation 22.
Delibes 204. 220.
Deller 204.
Demantius 47.
Demunck, E. 130.
— F. 130.
Denß, A. 44.
Descartes, R. 143.
Destuches, A. 62.
Deswert 218.
Devienne 133.
Dezimole 234.
Diatonisch 280.
Diatonische Tonleiter 231.
Dietrich, Alb. 185. 218.
— Normannenfahrt 522.
— Symphonie in D-moll 500.
Dirigent des Orchesters 393. 12.
Dirigieren 227.
Diskant-Hoboe 372.
Diskant-Posaune 380.
Dissonante Töne 145.
Dissonanz 145. 268. 270.
Divitis 25.
Dizi, F. 136.
Döhler, Th. 137.
Dominant 145. 148.
Dominantdreiklang 286.
Domnich, A. 132.
— H. 132.
— J. 132.
Donizetti 200.
— Lucia v. Lammermoor 555.
— Marie, Tochter d. Regiments 556.
Doppelchörige Schreibweise 35.
Doppelkonsonanten 425.
Doppelpedalharfe 389.
Doppelvokale 420.
Dorische Tonleiter 280.
Dotzauer 130.
Dowland 26. 46.
Draghi, A. 59.
Dragonetti, D. 131.
Dramaturgie 22.
Dräseke, F. 218.
— Symphonien 508.
Drechsler, K. 130.
Drehleier 136. 318.
Dreiklang 145. 286.
— seine Umkehrung 288.
— übermäßiger 147.
— verminderter 147.
Drese, A. 50.
Dreyschock, A. 137.
Drusina, B. de 44.
Dubois 220.
Dudelsack 136. 338.
Dufay 25. 30.
— Epoche 30.
Dulichius 37.
Dulon, F. L. 133.
Duni, E. R. 96.
Dunstaple 25.
Duport, J. L. 130.
— J. P. 130.
Dur 141. 232. 281.
— Akkord 141.
— Tonleiter 281.
Durante, F. 65.
Durchführung 104.
Durchgangston 293.
Dussek, J. L. 137.
Duvernoy, Ch. 135.
— F. 132.
Dvořak, A. 193. 508.
— Ouverturen 522.

Eberl, A. 126.
Eccard, J. 37. 67.
Eccles, J. 63.
Echo 250.
Eck, F. 129.
— J. F. 129.
Eckel, M. 26.
Eigenton 247.
Endter, Chr. F. 155.
Engelmann, G. 47.
Englische Oper der Gegenwart 220.
Enharmonie 232. 280.
Enharmonische Instrumente 322.
Enna, Aug. 221.
Epochen und Heroen 23.
Erard, Seb. 323. 389.
Erhard, S. 119.
Erhöhungszeichen 229.
Erlebach, Ph. E. 74.
Erniedrigungszeichen 229.
Eroica 289. 303.
Eschstruht, H. A. Frhr. v. 159.
Escobedo, B. 26.
Eslava, Don 24.
Este, M. 37.
Expert, H. 24.
Explosivlaute 424.

Fabricius, W. 50.
Fagott 373.
Fähigkeiten 15.
Fahrbach, J. 133.
Falset 415.
Farina, C. 49.
Farnaby 46.
Fasch, J. F. 85.
— K. F. C. 61.
Faugues 25.
Fayrfax 26.
Fedele 129.
Ferrar, C. 130.
Festa, C. 26.
— G. M. 129.
Festing, M. 129.
Fevin 25.
Fibich, Z. 193.
Field, J. 138.
Figuration 299.
Filtz, A. 130.
Finale einer Sonate 302.
Finck, H. 25. 26. 33.
Finger, G. 63.
Fiorillo, F. 129.
Fischer, Joh. 74.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Digitized by Google

Fischer, — J. Ch. 184.
Flageolett 370.
Flageoletttöne 256. 366.
Flaschner, G. B. 159.
Flecha, J. 26.
Fleischer, F. G. 155.
— O. 44.
Flöte 370.
Flötenvirtuosen 133.
Flotow, Fr. v. 201.
— Martha 565.
— Stradella 564.
Flügelhorn 377.
Fogliani, L. 140.
Fontana, 49.
Forkel 24. 157.
Formen, musikalische 300.
Formlehre 300—317.
Förner, Chr. 340.
Förtsch, J. Ph. 64.
Fortepiano 323.
Franchomme, A. 180.
Franck, C. 194.
— M. 47.
— J. W. 64.
Francour, Fr. 129.
Frankreich, das junge 194.
Franz, R. 170.
Fränzl, F. 129.
— J. 129.
Französische Komponisten 194.
— Oper d. Gegenwart 220.
Freikarten 22.
Freistellen 22.
Freudenberg 218.
Friberth, K. 159.
Fricke, J. C. 159.
Friedländer, M. 156.
Friederici, Chr. E. 119.
Friedrich d. Große 133.
Fritsch, B. 47.
Fritz, G. 129.
Froberger 71. 327.
Frosch 366.
Frottole 33. 681.
Fuchs, Rob., Serenade II 520.
Fuenllana, M. de 26. 44.
Fuge 72. 310.
Fulda, A. v. 26.
Funck, D. 50. 130.
Furchheim, J. W. 50.
Fürstenau, A. B. 133.
— K. 133.
— M. 133.
Fußwanderungen 16.
Fux, J. J. 59. 74. 143.

Gabrieli, A. 26. 35. 37. 38. 45.
— G. 54. 74.
Gabrielski, Jul. 133.
— J. W. 133.
Gade, Niels 184.
Gade, Ouverturen 522.
— Symphonie I 484.
— — IV 485.
Gafurius 140.
Gagliano, M. da 53. 54.
Galeotti 204.
Galilei, V. 39.
Gallay, J. F. 132.
Gallenberg, Graf W. 204.
Gallicus, J. 140.
Gallus, J. 37.
Gambe 368.
Gambenvirtuosen 130.
Ganztonintervall 141.
Garlandia, J. de 139.
Garnier, F. J. 134.
Gascogne 26.
Gasparini 143.
Gaultier, D. 44.
Gaumenton 430.
Gaviniés 129.
Gehör 267.
Geige, siehe Violine.
Geisler, P. 197.
Gelinek, J. 126.
Geminiani 91. 129.
Generalbaß, Antiquierung des 82.
— Beseitigung 85.
— Bezifferung 145. 150.
— Entstehung 38.
— bei Kirchenmusik 42.
— Litteratur 82.
— Schematismus 148.
Geräuschlaute 423.
Gerle, H. 44.
Gernsheim, Symphonie I 501.
Gesanglehre 410—442.
Gesang, Accente 438.
— Atmung 412.
— Einleitung 410.
— Gesundheitsregeln 442.
— Geschmack im Vortrag 441.
— Koloratur 439.
— Recitativ 440.
— in der Schule 9.
— mit Text 435.
— Triller 433.
— Uebungen 434.
Gesang-Litteratur 657—660.
— Instruktives 657.
— Arien u. Lieder 658.
— Duette 659.
— Lieder mit Begleitung 660.
Gesangston: Stärke, Höhe, Klangfarbe 411.
Gesangsvirtuosentum 128.
Ghielin 25.
Giardini, F. de 129.
Gibbons, O. 37. 46.
Giordano, U. 219.
Giovanni, G. 45.
Giovannini 155.
Giuliani, M. 186.
Gläser, F. 198.
Glareanus 140.
Glasharmonika 353.
Glasunoff, A. 191.
Gleim 157.
Gliederung 155.
Glinka, M. 191.
Glocke 264.
Glockenspiel 383.
Glottis 413.
— Schlag 413.
Gluck 100. 204.
— Iphigenie in Aulis 624.
— Orpheus 523.
— Ouverturen 522.
Godard 220.
Göpfart 136.
Görner, J. B. 155.
Goethe 156.
Götz, H. 218.
— Symphonie in F-dur 486.
— Widerspenstigen Zähmung 577.
Goldmark, K. 218.
— Heimchen am Herd 581.
— Königin v. Saba 580.
— Ouverturen 522.
— Symphonie Ländliche Hochzeit 502.
Goltermann, G. 130.
— J. 130.
Gombert 25. 26.
Gomez, C. 219.
Gossec, F. J. 85. 127.
Gotha, M. C. A., Herzogin von 159.
Goudimel 26.
Gounod 194.
— Margarete (Faust) 572.
Gräfe, J. F. 155.
Grammann 218.
Graun, K. H. 61. 155.
Gravecembalo 320.
Greco, G. 66.
Gresinger 26.
Grenié 361.
Gretry 127.
Griechisches Gesangsideal 89.
Grieg, E. 173. 184.
— Peer-Gynt-Suite 514.
Grillo, G. B. 38.
Grimm, F. M. Baron v. 98.
— J. D., Suite in Canonform 513.
Groh, J. 47.
Grützmacher 130.
Grundlehren 223—236.
Guami, G. 38.
Guarneri, G. 366.
Guerrero, Fr. 26.
Guglielmi, P. 94.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Guitarre 136. 390.
Gumbert, F. 169.
Gyrowetz, A. 126. 198.

Haberl 80.
Hackbrett 320.
Händel, G. Fr. 80. 66. 327.
— Instrumentalwerke 79.
— in Italien 76.
— Oratorium 78.
— Jakob 26.
Hänsel, P. 126.
Häßler, J. W. 119.
Hagen, H. v. 47.
Hainhofer 44.
Hakart, K. 130.
Halbtonintervall 141.
Halbvokale 422.
Halévy, L. 201.
— Jüdin 557.
Hallén, A. 221.
Hallström, J. 221.
Hammerklavier 323.
Hammerschmidt, A. 50. 67. 68.
Hampel, A. J. 132.
Harfe 389. 136.
Harmonie 23. 144.
— Lehre 284—299. 142. 237.
Harmoniefremde Töne 294.
Harmonium 361—365. 263.
— Bedeutung 365.
— Einrichtung 362.
— Geschichte 361.
— Litteratur 365.
— Register 363.
— Spielweise 364.
Harper, T. 136.
Harpsichord 320.
Hartmann, Emil 221.
— J. P. E. 221.
Hasler, H. L. 37. 47.
Hasse, J. Ad. 65.
Hauptmann 151. 281.
Hauptnonenakkord 290.
Hause, W. 131.
Hausman, V. 47.
Hausmann, R. 130.
Hausmusik 10.
Hautbois 371.
Hawkin 24.
Haydn 111. 103.
— Lieder 158.
— Quartette 114.
— Stil 112.
— Symphonien 113.
— — I 443.
— — II 444.
— — III 445.
— — IV 446.
— — V 447.
— — VI 448.
— — VII 449.
— — VIII 450.
Haydn, Symphonien IX 451.
— — X 452.
— — XI 453.
— — XII 454.
— — XIII 455.
— — XIV 456.
— Oxford-Symphonie 457.
— Vokalwerke 115.
Heinichen 143.
Heinroth, J. C. G. 159.
Helikon 381.
Heller, J. M. 137. 159.
— St. 187.
Helmholtz 151.
Henselt, A. 137
Herbing 155.
Herbst, J. A. 143.
Hering, G. 159.
Herold, Zampa 553.
Herrmann 129.
Hertel, P. L. 204.
Hertell, J. W. 155.
Hervé, Fl. 202.
d'Hervelois, C. 130.
Herz, H. 137.
Herzogenberg, H. v. 196.
— Symphonie I u. II 503.
Hesse, E. Chr. 130.
Hexachordenlehre 141.
Heyden, S. 140.
Hiller, F. 137. 185. 218.
— J. A. 97. 155. 156.
Hilmer, F. G. 159.
Himmel, F. H. 159.
Hoboe 371.
Hobrecht, J. 25.
Hochbrucker 136.
Hoffmeister, Fr. A. 126.
Hofhaimer, P. 25. 26. 33.
Hofmann, Heinr. 196. 218.
— Frithjof-Symphonie 504.
Hoguet 204.
Holly, Fr. A. 97.
Holstein v., Frau Aventiure 522.
— Heideschacht 574.
Holzblasinstrumente 370 bis 376.
Holzer, J. 159.
Holztrompete 378.
Homophonie 681.
Honorare 22.
Horn 377.
— englisches 372.
— Virtuosen 132.
Hothby, John 140.
Hove 44.
Hüllmandel, N. J. 119.
Hünten, F. 137.
Hugard 130.
Hugot, A. 133.
Hummel 137. 333.
Humperdinck 218.
— Hänsel und Gretel 585.
Hurlebusch, K. F. 155.
Hymphrey, P. 63.
Hypodorische Tonleiter 280.
Hypolydische Tonleiter 280.
Hypophrygische Tonleiter 280.

Jadassohn, Serenade vier Kanons 517.
Jadin, H. 137.
— L. E. 137.
Janko-Klaviatur 325
Jannequin 26.
Jansen, J. B. 130
— L. 130.
Jarnovic, G. M. 129.
Jensen, A. 171.
Imitation 27.
d'Indy, V. 194. 220.
Instrumentalmusik 38. 43. 71. 300. 684.
— Klassiker der 103.
— Uebertragung d. monodischen Stils auf d. 49.
Instrumentalsatz, vollstimmiger 50.
Instrumentalstil, der moderne, freie 82, 92.
Instrumentation 206.
Instrumentenkunde 318 bis 365.
Interferenz 268.
Intermedien 94.
Intervalle 230. 271. 272. 283.
— ihre Umkehrung 232.
Joachim 129.
Jodin, V. 44.
Johannesthymnus 141.
Jommelli 94.
Jonas, Sidney 203.
Isaak, H. 25. 26. 33.
Judenkünig 44.
Jungfrussen 191.

Kade, O. 24.
Kadenz 287.
Kalkbrenner, Chr. 159.
— F. 137.
Kammel, A. 126.
Kammermusik 73.
Kanon 28. 309.
Kantabile, d. ausgearbeitete 106.
Kantate 153. 315.
— die große 70.
Kanzone, italienische 43.
Kapellmeister 393. 20.
Kargel, S. 44.
Kastagnetten 387.
Kauer, F. 198.
Kayser, Ph. Chr. 159.
Kehlkopf 413.
Kehlton 429.
Keiser, R. 64.
Keller, G. 143.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Digitized by Google

Kellermann 130.
Kenn, J. 132.
Kerll, J. K. 60.
Kiel, F. 196.
Kienzl, W. 218.
— Evangelimann 586.
Kinzscher, L. 159.
Kirchenkantate 315.
— mit Generalbaß 42.
— katholische 23.
— protestantische 66. 67. 81.
Kirchenton, Schlußton 52.
Kirchentöne 52. 141.
Kirchentonarten 680.
Kircher, A. 143.
Kirchner 187. 137.
Kirnberger 148. 155 157.
Kistler, C. 218.
Klang 243.
— elastischer Körper 252.
Klangfarbe 206. 243. 259. 428.
— neutrale, des Klaviers 331.
— positive, des Klaviers 330.
Klanglehre 237—282.
— ihre Aufgabe 237.
Klangquellen, natürliche 253.
Klappenhorn 377.
Klarinette 374.
Klassiker d. Instrumentalmusik 103.
— Pariser 127.
Klavichord 319.
Klavicimbal 320.
Klavicitherium 321.
Klaviatur 325.
— doppelte 322.
Klavier 318—337.
— Akkorde 401.
— Anschlag 335. 395.
— Auszug 394.
— Behandlung 326.
— Blattlesen 403.
— Einkauf 326.
— Emancipation 83.
— Fingerübungen 396.
— Konzert 74. 330.
— Legatospiel 397.
— Lehre 395—409.
— Lehrer 326.
— Mechanik 119.
— moderne Formen 324.
— moderne Konstruktion 325.
— Musik 46. 119.
— orchestrale Wirkung 332.
— Rhythmus 406.
— Saiten 325.
— Schöner Vortrag 409.
— Spiel, seine Geschichte 333.
Klavier-Spieler, praktische Winke für 696.
— Staccatospiel 400.
— Stil 330.
— — in Deutschland 327.
— Stuhl 395.
— Technik, ihre Erfindungen 322.
— Technik, moderne 335.
— Thematische Arbeit 408.
— Tonleiter 401.
— Tonleiterspiel 399.
— Triller 404.
— Uebungen 398.
— Unterricht, Anfänge 395.
— Verzierungen 405.
— Virtuosen 137. 402.
Klavier-Litteratur 632 bis 656. 837.
— Schulen 633.
— Uebungsstücke 634.
— Etüden 635—640.
— Vortragsstücke 641 bis 645.
— Schwere Stücke 646.
— Konzerte 647.
— Kleine Konzertstücke 648.
— Vierhändiges 649—650.
— für Klavier u. Streichmusik 651—656.
— Vortragszeichen 407.
— Wohltemperiertes 277.
Klaviermäßiges, seine Entwicklung 328.
Klein, B. 162.
Klengel, J. 130.
Kloß, M. 366.
Kloſé, H. E. 135.
Knecht, J. H. 148.
Koch, H. Ch. 104. 148. 149.
Köhler 137. 335.
Köllner, W. M. C. 159.
König, J. M. 159.
Koloraturgesang 439.
Kombinationstöne 146. 273.
Komponist 20.
Komponisten, französische 194.
— tschechische 193.
Komposition, Entwicklung 128.
Konservatorien 19. 21. 22.
— Verzeichnis 22.
Konsonanten 421.
Konsonanz 268. 270.
Kontrabaß 369.
— Virtuosen 131.
Kontrafagott 373.
Kontski, A. de 137.
Konversationsoper 201.
Konzerte, Klavier- 74.
Konzertform 90.
Konzert, Reduktion d. Sätze 90.
Konzertsaal, Führer durch 443—522.
Kopfstimme 415.
Kornett 379.
Korrektor, praktische Winke für den 698.
Kozeluch, L. 126. 159.
Kratt, A. 130.
— N. 130.
Krause, Chr. G. 155.
Krebs, J. G. 159.
Kreith, K. 133.
Kretschmer, Ed. 218.
— Folkunger 576.
Kreutzer, N. 129.
Kreutzer, Nachtlager v. Granada 554.
Krommer, Fr. 126.
Krüge, J. 143.
Krumpholz, J. B. 136.
Ktesibius 338.
Kücken, Fr. 169.
Kühnel, A. 130.
Künstlerlaufbahn 6.
Künstler-Lexikon auf dem grünen Papier.
Kuhlau, Fr. 133. 221
Kullak, A. 137. 335.
— Th. 137.
Kummer, F. A. 130.
— K. 133.
Kunstgenuß 23.
Kunstgesang 40.
Kunstlied 156.
— Weiterentwicklung 16
Kunst und Künstler, Apho rismen 1313.
Kunstwerk, D. musikalisch 443—675.
Kunzen, F. L. A. 159.

Lachner 186. 305.
— Suite I 511.
— — II 512.
Lamare, J. M. H. de 13
Lambert, L. 220.
Lambo, K. 155.
Langer, Ferd. 218.
Langert, Aug. 218.
Längsschwingung d. Schall 242.
Laniere, N. 68.
Lanner, J. 203.
Lanzetti, S. 130.
Lapicida 25.
Larbordе 24.
Láska, G. 131.
Lasso, Orlando di 36. 26. 8
Lassus, siehe Lasso.
Lautenmusik 44.
— Tabulaturen 44.
Lavigne, A. J. 134.
Lawes, H. 63.
Lavolle 26.
Leberer, Th. 136.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Digitized by Google

Lebrun, J. 132.
— L. A. 134.
Lechner, L. 26.
Léclair, J. R. 129.
Lecocq, Ch. 202.
Lefèvre, J. X. 135.
legato 432.
Legatospiel 397.
Legrenzi, G. 50. 51.
Lehrberuf 4.
Lehrer, gute 18.
Lehrpläne an Musikschulen 22.
Leierkasten 136.
Leitmotiv 212.
— bei Wagner 592.
Leitton 286.
Lemaistre, M. 26.
Leo, L. 65.
Leoncavallo 219.
— Bajazzo 588.
Lernen 223—442.
Lesueur 127. 189. 199.
Levasseur 130.
Leyding, J. D. 155.
Lheritier 26.
Lied 312.
— Form 91. 301.
— Hochblüte 152.
— Kompositionen 31. 33.
— Tanz- 33.
— Untergang des mehrstimmigen 152.
— im Volkston 157.
Liederbuch, Berliner 31.
— Locharmer 31.
— Münchener 31.
Liederspiel 317.
Liederwald, d. neue 159.
Lindley, R. 130.
Lindner, A. 130.
Lippius, J. 143.
Liszt 190. 137. 174. 189. 332. 334.
— als Programmmusiker 522.
Litolff, H. 137.
Litteraturführer, musikal. 633—675.
Lobsinger, H. 340.
Locatelli 91. 128.
Lock, M. 62.
Locke, M. 143.
Logier, J. B. 137.
Logroscino 94.
Lolli, A. 129.
Loritz, H. 140.
Lortzing 201.
— Beiden Schützen 559.
— Undine 561.
— Waffenschmied 563.
— Wildschütz 562.
— Zar u. Zimmermann 560.
Lotti, A. 58.
Löwe, K. 166.
Löwe, Balladen 166
Lubeck, V. 71.
Luck, St. 24.
Luftsäule u. ihre Gesetze 260.
— und Klangerzeugung 261.
Lully 50. 62. 204.
Lunge 412.
Luzzaschi, L 38.
Lydische Tonleiter 280.
Lyrik, Wiedergeburt der 156.

Mackenzie, A. 220.
Madrigal 682.
Madrigalien 33.
— fünfstimmige 35.
Mälzel 236.
Männerstimmen 10.
Märchenposse 198.
Maffei, S. 119.
Mahler 197.
Mahu, St. 26.
Maillart 26.
— Glöckchen d. Eremiten 571.
Maldere, P. van 85.
Manchicourt 26.
Mandoline 390.
Manzotti 204.
Marais, M. 130.
— R. 130.
marcato 432.
Marchetti, F. 219.
Marenzio, L. 39.
Mares, J. A. 132.
Marin, M. de 136.
Marini, M. 49.
Marius 323.
Marpurg 147. 155.
Marschner, H. 208.
— Hans Heiling 547.
— Ouverturen 522.
— Templer u. Jüdin 546.
— Vampyr 545.
martellato 432.
Martini, G. B. 143.
Martucci, G. 219.
Mascagni, P. 219.
— Cavalleria rusticana 584.
Maschinenpauke 382.
Massenet, J. 220.
Masson, C. 143.
Mattheson, J. 64. 87. 143.
Maturität 13.
Maximum der Arbeit 16.
Mayer, C. 137.
Mechanik d. Klaviers 119. 325.
Mediante 148.
Méhul, N. E. 127.
— Joseph in Aegypten 532.
Meifred, J. 132.
Meinardus 196.
Meistersinger 214.
Mell, G. 26.
Melodikon 361.
Membranen, Akustik d. 265.
Mendelssohn-Bartholdy 180 137. 167. 179.
— Ouverturen 522.
— Symphonie in A-dur (italienische) 473.
— Symphonie in A-moll (schottische) 474.
Menter, J. 130.
— S. 130.
Merk, J. 130.
Mersenne, Marie 143.
Merula, T. 49.
Merulo, C. 38. 45.
Messager, A. 202.
Messen 316.
— Namen der 29.
Messing-Instrumente 377 bis 381.
Mestrino 129.
Metronom 236.
Meyer, L. v. 137.
Meyerbeer 205. 199.
— Afrikanerin 552.
— Hugenotten 550.
— Prophet 551.
— Robert der Teufel 549.
Mezzosopran 414.
Michael, R. 26.
Milan, L. 44.
Militärpflicht 14.
Millöcker 203.
Mittelstimme 415.
Mixolydische Tonleiter 280.
Mizler, L. 155.
Moderne, J. 26.
Modulation 145. 298.
Moke, M. F. 137.
Moll 232. 141. 281.
— Akkord 141.
— Tonleiter 231.
Monodie 681.
Monochord 318.
Montanari 129.
Monteverdi 56.
Morales, Chr. 26.
Morley, Th. 37. 26. 46.
Mortaro, A. 38.
Moscheles, J. 137.
Moßkwa, N. de la 24.
Motette 317.
Motive, neue 45.
Moulu 26
Mouton 25. 44.
Mozart, Leopold 86.
Mozart, Wolfg. Am. 117. 86. 101. 103.
— Cosi fan tutte 528.
— Don Juan 527.
— Entführung a. d. Serail 525.
— Hochzeit des Figaro 526.
— Lieder 158.
— Ouverturen 522.
— Symphonie in D-dur 458.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Digitized by Google

Mozart, Symphonie in S-dur 459.
— Symphonie in G-moll 460.
— Symphonie in C-dur 461.
— Werke 118.
— Zauberflöte 529.
Mühlfeld, R. 135.
Müller, Adolf 198.
— J. 135.
— Wenzel 198.
Mürel, J. G. 155.
Muffat, Georg 71. 74.
— Gottl. 71.
Muris, J. de 139.
Musard 203.
Musette 136.
Musikästhetik 688.
Musik d. Altertums 23.
— der alten Griechen 39.
— d. 16. Jahrhunderts 24.
Musikgeschichte, ihre Wichtigkeit 686. 23. 679.
— der philologische Teil 657.
— philolog. Studien 689.
— Nebenfächer 690.
— Aussichten d. Historikers 691.
— ihre Stellung 692.
— die wichtigsten Werke darüber 693.
— Praktisches f. d. Historiker 699.
Musikschulen 22.
Musikstudium 13.
Musiktalent 1.
Musiktheorie 678—679.
Musikwissenschaft 676—693.
Musorgski, M. 191.
Mutation 141. 417.

Nabich, M. 136.
Nadermann 136.
Nanino 26. 35.
Napravnik 193.
Nardini, P. 128. 129.
Naseuton 431.
Naturhorn 377.
Naturtrompete 378.
Naubot 130.
Naumann, J. G. 157.
Neefe, Ch. G. 97. 156. 157.
Neidhardt 24.
Neri, M. 50.
Neßler, V. 218.
— Rattenfänger v. Hameln 582.
— Trompeter von Säkkingen 583.
Neubauer 50.
Neusidler 44.
Neysidler 44.
Nibelungen 216.
Nichelmann 61.
Nichttransponierende Instrumente 369.
Nicodé, Variationen 522.
Nicolai, O. 201.
— Lustigen Weiber von Windsor 566.
— Ouverture 529.
Niederländer, Zeit der 25.
Niedt, F. E. 143.
Nonenakkord 290.
Norblin, L. P. M. 130.
Normal-Stimmgabel 700.
Normalstimmton 279.
Normalton 700.
Notation 677.
Noten 223.
Notendruck 34.
Notenschrift 24. 223.
— alte 677.
— Abkürzungen 228.
Notensystem 223.
Notenwerte 224.
Notenzeichen 233.
note raddoppiate 432.
Notierungen, Uebertragung alter 24.
Novemole 234.
Noverre, J. G. 204.

Obertasten 230.
Obertöne 257.
Oboe 371.
Oboisten 134.
Ochsenkuhn 44.
Oden auf Tanzmelodien 154.
Odenkomposition 155.
Odington, W. 139. 140.
Oettingen, A. v. 151, 281.
Offenbach, J. 202.
d'Offremont, Marquis 96.
Ohr 266.
Okarina 370.
Okeghem 26.
Oktave 223.
Oktole 234.
Opera, Ballad- 98.
— buffa 94, 99.
— comique 97.
— seria 94.
Oper, Begriff 317.
— in Berlin 61.
— in Dresden 60.
— Erläuterungen 523—631.
— französ. National- 62.
— in Hamburg 64.
— in Hannover 60.
— heroische 127, 199.
— Kinderjahre 53.
— Konversations- 201.
— moderne 198.
— in München 60.
— Nachblüte der italienischen 200.
— neapolitanische 65.
— Regeneration 93.
Oper, Schablonen- 93.
— Siegeszug 53.
— Stilisierung d. Tragischen in d. komischen 102.
— venezianische 57.
— Verbreitung 55.
— in Wien 59.
Opernschulen 22.
Operette 317.
— in Deutschland 97.
— Pariser 202.
— parodistische Bedeutung 98.
— Wiener 203.
Oratorium 78. 41. 316.
— das erste 41.
Orchester 366—394. 109.
— Aufstellung 392.
— Besetzung 391.
— gedecktes 392.
— Leitung 393.
Orchestermusik 74.
Orchestersatz, vollstimmiger 50.
Organisten, deutsche, vor Bach 71.
Organistrum 318.
Organum 338.
Orgel 338—360. 255.
— Ausgleichungsbalg 351
— Charakterstimmen 349.
— Crescendotritt 352.
— Cylinderbälge 351.
— Faltenbälge 351.
— Flötenstimmen 349.
— Füllstimmen 348.
— Fußton 346. 347.
— älteste Gattungen 338.
— Gebläse 351.
— Geschichte 338.
— Grundstimmen 348.
— pneumatische Hebel 356.
— im 15. Jahrhundert 339.
— im 16. und 17. Jahrhundert 340.
— im 18. und 19. Jahrhundert 341.
— Kanzellen 353.
— Kastenbälge 351.
— Kegellade 354.
— Keilbälge 351.
— Kompositionen 45.
— Kompressionsbalg 341.
— Kunde 342.
— Lablalpfeifen aus Holz 343.
— Lablalpfeifen aus Zinn 342.
— Litteratur 45.
— Magazinbalg 341.
— Mensur 346.
— Orgelstimmen 349.
— Parallelbälge 351.
— Pedal 339.
— Prinzipalstimmen 349.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Orgel, Punkt 297.
— Regierwerk 356.
— Registratur 357.
— Regulator 351.
— Röhrenlade 354.
— Rohrwerk 339.
— Schleiflade 339. 353.
— Schnarrwerk 339.
— Schöpfbalge 351.
— Schwellkasten 352.
— Simplifikationssystem 341.
— Spannbälge 340. 351.
— Spiel 358.
— Spitzflöte 349.
— Springlade 339.
— Stil 359.
— Stimmeneinteilung 347.
— Stimmen d. Pfeifen 350.
— Stimmschlitze 341.
— Streicher 349.
— Traversflöte 349.
— Widerblaser 351.
— Wind 352.
— Windladen 355.
— Windpumpe 351.
— Windwage 340. 352.
— Zungenpfeifen 339. 342. 344.
— Zungenstimmen 349.
Orgue expressif 361.
Orto, de 25.
Ouverturen 522.

Pachelbel 71.
Padovano 38.
Paesiello 99.
Paganini 129. 137. 366.
Palestrina 36. 26. 35.
Pallavicini, C. 58. 60.
Paminger 26.
Pandero 384.
Panflöte 338.
Paolucci 24.
Parallel-Tonarten 232.
Pariser Kammerton 279.
— Operette 202.
Parsifal 216.
Partita 305.
Partitur 394.
Passion 316.
Passionsoratorium 67.
Pasticcio 93.
Pauke 382. 265.
Paumann 26.
Pausen 225.
Pedal 322. 325.
Pedalklavier 324.
Pedaltöne 380. 381.
Pedrell, F. 24.
Pendelbewegung 239.
Pergolesi 94. 65.
Peri, J. 39.
Perrin, P. 62.
Peurl, P. 47.
Petzel, J. 50.
Pfitzner, H. 218.
Phantasie 307.
Philippe, P. 37. 46.
Phrygische Tonleiter 280.
Physharmonika 361.
Pianino 324.
Pianoforte 323. 324.
Piccini, N. 94. 99.
Piccolo Flöte 370.
Piccolo-Kornett 379.
Pichl, W. 126.
Pieton 26.
Pipelare 25.
Pisendel 129.
Pitoni 37.
Planquette 202.
Platel, N. J. 130.
Platten u. ihre Akustik 264.
Pleyel, J. J. 126.
— M. F. 137.
Poesie, Aufschwung d. 161.
Poetik 22.
Pohle, D. 50.
Polledro 129.
Polyphonie 681.
Polyphonischer Satz 28.
Ponchielli 219.
Popper, D. 130.
Porro, P. 136.
Portament 437.
portamento 432.
Portativorgel 338.
Porträts, Vollbilder:
— Auber.
— Bach, Ph. Em.
— Bach, Seb.
— Beethoven.
— Berlioz.
— Bizet.
— Brahms.
— Bruch.
— Bülow, H. v.
— Cherubini.
— Chopin.
— Cornelius.
— Flotow.
— Franz.
— Gade.
— Gluck.
— Gounod.
— Händel.
— Hasse.
— Haydn.
— Joachim.
— Lachner.
— Lasso, O. di.
— Liszt.
— Lortzing.
— Marschner.
— Méhul.
— Mendelssohn.
— Meyerbeer.
— Mozart.
— Raff.
Porträts, Vollbilder:
— Rameau.
— Reichardt.
— Reinecke.
— Richter, Hans.
— Rossini.
— Rubinstein.
— Schubert.
— Schumann, Robert und Klara.
— Schütz.
— Spontini.
— Stockhausen.
— Tschaikowsky.
— Verdi.
— Wagner.
— Weber.
— Zelter.
Posaune 380.
Poschluß, J. 50.
Positivorgel 338.
Posse, Märchen- u. Zauber- 198.
Posthorn 377.
Prabher, L. 137.
Präambeln 45.
Prätorius, H. 47.
— J. 47.
— M. 67.
Praxis, Aus der 694—701.
Preisermäßigungen 22.
Préz, J. de 25. 35.
Prima vista-Spiel 403.
Privatunterricht 13. 17.
Proch, H. 169.
Programm-Musik 188. 508. 522.
— Zukunft der 197.
Proske, K. 24.
Prudent 130.
Prume 129.
Prumier, A. 136.
Puccini 219.
Pugnani 129.
Punto, W. 152.
Purcell, Henry 63.
Pythagoreisches System 276.

Quantz, J. J. 61, 133.
Quarte t u. Symphonie 110.
Quartole 234.
Querpfeife 370.
Querschwingung d. Schalls 242.
Quinault 62. 204.
Quintenzirkel 252.
Quintole 234.
Quintfertakkord 289.
Quodlibet 154.

Raff, Symphonie: Im Walde 482.
Raff, Symphonie: Leonore 483.
Rameau, J. P. 144. 62. 83

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern

Digitized by Google

Rameaus Lehre 145.
Ramos de Pareja, B. 140. 26.
Recitativ 440.
Reflexion d. Schalls 249.
Regeneration d. Oper 93.
Regis 25.
Register d. Töne 254. 415.
— ihre Grenzen 416.
— -Wechsel 254.
Reichardt, J. F. 160. 61. 97.
Reigen 33.
Reincken, J. A. 71.
Reinecke, C. 185. 137. 218.
— Ouvertüren 522.
— Serenade in G-moll 521.
— Symphonie I 494.
— — II 495.
— — III 496.
— Variationen 522.
Reiner, J. 26.
Reinthaler 218.
Reißmann 218.
Reiter, Roser v. 198.
Reilstab 333.
Repetitionsmechanik 119.
Reprise 91.
Requiem 316.
Resonanz 247.
— -Boden d. Klavier 325.
Resonator 259.
Revibration 247.
Reyer, E. 220.
Reymann 44.
Rezitativ 314.
Reznicek, E. N. v. 218.
Rhau, G. 26.
Rheinberger 185. 218.
— Ouvertüre 522.
— Wallenstein-Symphonie 491.
Rhetorik 22.
Rhythmus 226.
— d. Klavier 406.
Ricercar 45.
Richée, L. de 44.
Riemann, H. 47. 151. 281. 335.
Riemann, J. 150.
Rietz, J. 185. 218.
— Konzertouvertüre 522.
Rimsky-Korsakoff, N. 191.
Rinuccini, O. 39. 40.
Riotte, J. Ph. 198.
Ritornellen 104.
Ritter, A. 197. 218.
Rochlitz 24.
Rode, P. 129.
Rodolphe, J. J. 152.
Rößler, F. A. 126.
Rogleder, G. 159.
Rohrblatt 369.
Rolla, Aleff. 129.
— Ant. 129.
Roller 324.
Romantik in d. Instrumentalmusik 175.
Romantisches in d. Musik 175.
Romberg, A. 136. 159.
— B. 130.
— G. H. 135.
Rondoform 304.
Ronger, Fl. 202.
Rore, C. de 26. 35. 38.
Rosenhain 137.
Rosenmüller 50. 51. 72.
Rossetti al. Rößler 126.
Rossi, Salomon 49.
Rossini, G. 199. 200.
— Barbier v. Sevilla 534.
— Wilhelm Tell 535.
Rousseau, J. J. 96. 98.
Rozkosny, J. N. 193.
Rubinstein, A. 172. 137. 192.
Rubinstein, Antonius und Kleopatra 522.
Rubinstein, Makkabäer 575.
— Oceansymphonie 492.
Rubinstein, N. 137.
Ruckers 46.
Rude 44.
Rudorff, D. blonde Eckbert 522.
Rudorff, Variationen 522.
Rue, P. de la 25. 35.
Rüfer, Ph. 218.
Rührtrommel 384.
Ruhezeichen 233.
Russische Komponisten 191.
Rust, F. W. 119. 159.

Sachini, A. 94.
Sack, J. P. 155. 156.
Sackpfeife, schottische 338.
Sänger d. 12.—14. Jahrhunderts 23.
Saint-Amand, H. v. 139.
— -Georges, de 129.
— -Léon, Ch. V. A. 204.
— -Saëns, C. 194. 220.
Saite 247. 254. 257. 258.
— ihr Tongebiet und ihre Gesetze 255.
Saitenspannung 248.
Sales Baillot, F. de 129.
Salieri, A. 126. 199.
Salinas, F. 26. 143.
Sallantin 134.
Sante, G. P. 36.
Satz, fünf und mehrstimmiger 35.
Satz, achtstimmiger 35.
— polyphonischer 28.
— vielstimmiger 37.
Saupe, C. G. 159.
Sax, Ad. 376.
Saxhorn 377.
Saxophon 376.
Saxtrompete 378.
Scandelli 26.
Scarlatti, Al. 65. 76.
— Dom. 76. 87.
Schablonenoper 93.
Schall, Claus 204.
Schall, der 245—251.
— -Ausbreitung 214.
— -Entstehung 251.
— -Geschwindigkeit 250.
— -Stärke 246.
— -Ursache 238.
— -Verstärkung 245.
— -Welle 240.
— -Welle, stehende 241.
— -Wellenlehre 268.
Schalmei 378.
Schauspielschulen 22.
Scheidemann 71.
Scheidt, S. 47. 71.
Schein, J. H. 47.
Schenk, J. 97. 120.
Scherky, Th. 130.
Schildt, M. 71.
Schillings, M. 218.
— Ingwelde 522.
Schindlöcker 130.
Schlaginstrumente 382-388.
Schlesinger 24.
Schlüssel 223.
Schmelzer, J. H. 50.
Schmitt, A. 137.
— J. 137.
Schneider, Fr. 148.
Scholz, Bernh. 218.
Schop, J. 50.
Schreibweise, doppelchörige 35.
Schröter, Corona 159.
— Christoph, 323.
— Leonh. 26.
Schubert, Fr. 163. 137. 167.
— Instrumentalkompositionen 177.
Schubert, Ouvertüren 522.
— Symphonie in C-dur 471.
— Unvollendete Symphonie in H-moll 472.
Schuberth, L. 150.
Schütz, H. 68. 37. 64. 67.
Schulchöre 9.
Schulenbildung 26.
Schule, pariser 23.
— römische 26.
— venezianische 26.
Schulgesang 9.
Schulhoff, J. 137.
Schunke, G. 132.
Schulunterricht 13.
Schulz-Beutten 197.
Schulz, J. A. P. 119. 157. 221.
Schumann, Klara 152. 137.
— Robert 151. 182. 137. 168. 181. 218. 330. 336

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Digitized by Google

Schumann, Genoveva 567.
— Ouvertüren 522.
— Symphonie I 475.
— — II 476.
— — III 477.
— — IV 478.
— Ouvertüre, Scherzo und Finale 479.
Schunke, M. 132.
Schwebungen d. Tons 269.
Schwedische Oper 221.
Schweiz r, A. 97.
Schwingungsweiten 239.
— -Zahlen 255.
Sebastiani 68.
Sebor, K. 193.
Seccorecitativ 441.
Seckendorff, S., Frhr. v. 159.
Sekundakkord 289.
Sekunde 234.
Selich, D. 47.
Seligmann, H. P. 130.
Sellner, J. 134.
Senfl, L. 26.
Septimenakkord 289.
Septimole 234.
Serenade 306.
Sermisy, Cl. 26.
Serpent 381.
Serpette, G. 202.
Servais, A. F. 130.
Sextakkord 288.
Sextole 234.
Sgambati, G. 219.
Signalhorn 377.
Silbermann, G. 119. 322. 323. 340. 341.
Simon, Chr. 131.
Simpson, Th. 46.
Singspiel 156.
— deutsches 97.
— französ. 96.
— -Verfall 198.
Singstimme, Begleitung der 39.
Singunterricht 9.
Skala 274.
Skraup, F. 193.
Skuhersky, F. 193.
Smareglia, A. 219.
Smetana, F. 193.
Solmisation 141.
— als Uebergang zu den modernen Tonarten 141.
Solmisationslehre 141.
Sologesang 38.
Somis, G. B. 129.
Sommer, H. 218.
Sonate 302. 329.
— da camera 51.
— da chiesa 51.
— italienische 48.
— Kammer- 51.
— Kirchen- 51.
Sonatenform 91.
Sopran 414.
Sopranposaune 380.
Sorge, J. A. 147.
Soziale Stellung d. Musikers 15.
Spadaro 26.
Späth, J. A. 119.
Spartito 394.
Spataro, G. 140.
Spatzier, K. 159.
Spieloper 201.
Spinett 320.
Spinetus 320.
Spontini 127.
Spohr 178. 129. 165.
— Jessonda 539.
— Weihe der Töne 505.
— Symphonie III 506.
Staden, J. 47. 64.
staccato 432.
Staccatospiel 400.
Stäbe u. ihre Akustik 262.
Stainer, J. 366.
Stamitz, J. K. 83. 85. 129.
— Karl 129.
Stanford, Ch. V. 220.
Standfuß 97.
Starzer 204.
Steffan, J. A. 159.
Steffani, A. 60. 76.
Steibelt, D. 126.
Stein, G. A. 119. 323.
Sterkel, J. F. X. 126.
Stiastny, B. 130.
— F. J. 130.
Stich, W. 132.
Stil, Freiheiten des neuen 108.
— galanter 87.
— moderner freier Instrumental- 82. 92.
— neuer 103.
— Subjektivismus des modernen 105.
Stile recitativo 39.
Stilgefühl beim Klavier 336.
Stilisierung des Tragischen in der komischen Oper 102.
Stimmapparat, Ausbildung 426—441.
— Funktionen 412—425.
Stimmbänder 254.
Stimmgabeln 700.
Stimmgattungen 414.
Stimme, menschliche 254.
— Umfang 264.
Stimmritze 413.
Stimmton-Konferenz 700.
Stimmwechsel 417.
Stipendien 22.
Stockflöte 370.
Stobart 119.
Stöpl, H. 132.
Stoltzen, Th. 25. 26.
Stradivari 366.
Strambotti 33.
Strauß, Johann 203.
— Richard 197. 174. 218.
— — als Programmmusiker 522.
Streicher 323.
Streichinstrumente 366 bis 369.
Streichquartett 391.
Streichzither 369.
Strungk, N. 64. 128.
Subdominant 145. 148.
Subjektivismus d. modernen Stils 105.
Submediante 148.
Subsemitonium 141. 148.
Suite 306.
— deutsche Tanz- 47. 51.
— Variationen- 47.
Suiten, Serenaden, Variationen 2c., Erläuterungen 509—522.
Sullivan, A. 203. 220.
Superdominante 148.
Supertonika 148.
Suppé, F. v. 203.
Suriano 26. 35.
Swerlinck, J. P. 71.
Symphonie 89.
— italienische 48.
Symphonien, Erläuterungen 443—508.
Symphonische Dichtung 308.

Tabulatur 43. 44.
Taffanel 133.
Taglioni, Paul 204
— Phil. 204.
Takt 226.
Taktfiguren 227.
Taktschlagen 227.
Taktsinn 3.
Taktstock 227.
Talent 1.
Talentfrage 11.
Tallis 26. 37. 46.
Tambourin 265. 384.
Tamtam 388.
Tanzlieder 33.
— a cappella 94.
Tanzmelodien, Oden auf 154.
Tanzsuite, deutsche 47. 51.
Tanztypen Idealisierung der 107.
Tartini 128. 129. 146.
Tasteninstrumente, ihr Prinzip 318.
Tausch, F. 135.
Taustg 137. 335.
Technik, Bedeutung der 128.
Teilton 256. 260.
Telemann, G. Ph. 64. 74.
— H. Ph. 155.
Temperierung 277.

Digitized by Google

Tempo 235.
Tenor 414.
Tenorposaune 380.
Tenortrompete 378.
Tenortuba 381.
Terzenaufbau der Akkorde 147.
Terzquartakkord 289
Tessarino 129.
Tetrachord 280.
Text, fortschreitender 45.
Thalberg, S. 137.
Theile, J. 64.
Thema 104.
— d. Sonate 302.
Thematische Arbeit 408.
Theoretiker 139.
Theoretische Litteratur 143.
Theorie, Hochblüte in Italien 140.
— moderne 144.
Thesis 227.
Thieriot, T. 522.
Thomas, A. 194.
— Mignon 578.
Thomson 129.
Thurner, F. E. 134.
Tillière 130.
Timbre 428.
Tinctoris, J. 25. 140.
Tinel, E. 194.
Toccata 45.
Toeschi, C. G. 129.
— G. B. 129.
Tomaschek 137.
Ton 243.
— Erhöhung 229.
— fremder 292.
— Vertiefung 229.
Tonarten 232.
— ihr Charakter 278.
Tongeschlechter 232. 280.
Tonhöhe 246.
Tonika 145, 148.
Tonischer Dreiklang 286.
Tonkünstler d. Gegenwart, Biographien u. Porträts 702—1312.
Tonleiter 228. 231. 274.
— chromatische 401.
— der Griechen 280.
Tonleiterspiel 399.
Tonsatz 144.
— vierstimmiger 32.
Tonsinn 3.
Tonstudien 427.
Tonsystem 274.
— natürliches 276.
Tonverbindung 432.
Torelli 51.
Torri, P. 60.
Tonsionstöne 268.
Transponieren 322.
Transponierende Instrumente 369.
Transposition 232.
Treu, D. G. 129.
Triangel 386.
Triller beim Gesang 433.
— beim Klavier 404.
Trio 301.
Triole 234.
Tristan u. Isolde 213.
Trommel 265. 384.
Trompete 378.
Trompetendämpfer 378.
Tschaikowsky, P. 192.
— Romeo u. Julie 522.
— Symphonie VI. 507.
Tschechische Komponisten 193.
Tuba 381.
Tuczek, F. 198.
Tulou, J. L. 133.
Turnerflöte 370.
Tuttipartien, figurierte 104.
Type 26. 37.
Tzarth, G. 129.

Uccellini 49.
Umlauf, J. 97.
Unterdominant-Dreiklang 286.
Unterintervall 282.
Unterricht, erster 8. 18.
— wissenschaftl. 11.
Untertasten 230.
Ut re mi fa sol la 141.

Valentini 37.
Vallotti 145.
Variationenform 303.
— kunst 123.
— suite 47.
Varney 202.
Vasseur 202.
Vasquez 26.
Vaudeville 317.
Vecchi, O. 39.
Ventilhorn 377.
— posaune 380.
— trompete 378.
Veracini, A. 51.
— F. M. 129.
Verdelot 35.
Verdi 200. 219.
— Rigoletto 568.
— Traviata 570.
— Troubadour 569.
Vergessene Größen 126.
Veristen, Jungitalienische 219.
Versetzungszeichen 229. 232.
Verzierung 155.
Viadana, L. 42.
Vielle 136.
Vierklang 286.
Vierling, G. 196.
Vierteltöne 129.
Villiers, de 26.
Vincentino 72. 140.
Viola 366.
— alta 367.
— d'amore 367.
— pomposa 367.
Violine 366.
Violinenbau, Geschichte 366.
— Litteratur 661—666.
— Schulen 661.
— Etüden 662—664.
— Vortragsstücke u. Transskriptionen 665.
Violinen-Konzerte u. Konzertstücke 666.
Violinschlüssel 366.
— virtuosen 129.
Violinisten, prakt. Winke für 695.
Violoncell 368.
— Litteratur 667—675.
— Schulen 667.
— Tägliche Uebungen 663.
— Etüden 669.
— Konzerte und Konzertstücke 670.
— Solostücke 671.
— Solosuiten u. Sonaten 672.
— Duette 673.
— Konzerte für 2 Violoncelle 674.
— Konzerte für 4 Violoncelle 675.
— Virtuosen 130.
Violoncellisten, prakt. Winke für 695.
Viotti, G. B. 129.
Virginal 43. 320.
— musik 46.
Virtuose 12.
Virtuosentum 128.
Vitali, G. B. 51.
Vittoria, J. L. de 36. 35.
Vivaldi 74.
Vivarino 49.
Vogel, J. Chr. 199.
Vogler, Abt 205.
— G. J. 145. 148.
Vogt, G. 134.
Vokale 254. 419.
Vokalisation 432.
Vokalmusik, ihre Formen 311.
Volkert, F. 198.
Volkmann, R. 185.
— Ouvertüren 522.
— Serenade II 518.
— — III 519.
— Symphonie I 480.
— — II 481.
Volumier 129.
Vorbildung 12. 13. 14.
Vorhalt 295.

Wach, A. G. W. 131

Wagner, R. J. 152.
— Richard 209—219. 589 bis 631. 174. 205.
Wagners Einfluß auf das Ausland 219.
— Lehrjahre 210.
— Litteratur 217.
— Nachfolger 218.
— Ouvertüren 522.
— als Revolutionär 211.
— Richard 589—631.
— Verhältniß v. Musik u. Poesie 589.
— Musikal. Erfindung 590.
— Neue Prinzipien d. musikal. Gestaltung 591.
— Leitmotiv 592.
— Orchester u. Wortsprache 593.
— Orchester u. dichterische Ideen 594.
— Vokalmusik, Singstimme 595.
— Chor, Lied, Duett ꝛc. 596.
— Erste Werke 597.
— Rienzi 598—599.
— — Entstehung u. Bedeutung 599.
— Fliegende Holländer 600 bis 603.
— — Entstehung 601.
— — Stoff 602.
— — Musik 603.
— Tannhäuser 604—607.
— — Entstehung 605.
— — Stoff 606.
— — Musik 607.
— Lohengrin 608—610.
— — Entstehung 609.
— — als Abschluß d. erst. Schaffensperiode 610.
— Ring d. Nibelungen 611 bis 618.
— — Entstehung 612.
— — Stoff 617.
— — Musik 618.
Wagner, R., Rheingold 613.
— Walküre 614.
— Siegfried 615.
— Götterdämmerung 616.
— Trist. u. Isolde 619—621.
— — Entstehung 620.
— — Stoff 621.
— Meistersinger 625—626.
— — Entstehung 624.
— — Stoff 625.
— — Musik 626.
— Parsifal 627—630.
— — Entstehung 628.
— — Stoff 629.
— — Musik 630.
— Litteratur üb. Wagner 631.
Waldhorn 377.
Walther, Johann 26.
— Joh. Gottfr. 71. 148.
— Joh. Jak. 128.
Wanhal, J. B. 126.
Wasielewski, J. v. 44. 45.
Wasserorgel 338.
Weber, Fr. Aug. 97.
— G. 150.
— Karl Marie v. 207. 157. 165. 178. 205. 206. 207. 393.
— Euryanthe 537.
— Freischütz 536.
— Harmonie-Bezeichnung 150.
— Oberon 538.
— Ouvertüren 522.
— P. A. 159.
Wechselnoten 294.
Weigl, J. 97.
Weingartner 197. 218.
Weißheimer 218.
Wellenbewegung d. Schalls 240.
Weltliche Stücke 31.
Werbeke, G. van 25.
Werkmeister, A. 143. 277. 340.
Widmann, C. 47.
Widmungen 701.
Wiederherstellungs-Zeichen 229.
Wiederholungsnotenzeichen 233.
Wiener Operette 208.
Wieniawski 129.
Wieprecht 381.
Willaert 26. 35. 38. 45.
Willmers, R. 137.
Winke für Eltern 1.
Winterfeld, K. v. 24. 45.
Wittrock, G. H. 159.
Wölfl, J. 126.
Wohltemperiertes Klavier 327.
Wolf, G. F. 159.
— Hugo 174. 218.
— E. W. 97.
Wranitzky, Anton 126.
— Paul 126.
Wülken, A. M. 75.
Wunderlich, J. G. 133.

Xylophon 383.

Yost, M. 135.
Ysaye 129.

Zacconi, L. 40.
Zarge 366.
Zarlino 26. 35. 140. 141. 142. 145. 319.
Zauberposse 198.
Zelter, K. F. 160.
Ziani, M. A. 59.
— P. A. 59.
Zimmermann, P. J. G. 137.
Zither 390.
Zugtrompete 378.
Zumpe, J. 119.
Zumsteg, J. R. 162.
Zungen u. ihre Akustik 262.

Die Ziffern bedeuten die Kapitel-Nummern.

Digitized by Google

Im Verlag von **W. Spemann** in **Berlin und Stuttgart** erscheint seit Oktober 1898:

Wer sich für Reisen, Technik und nützliche Naturbetrachtung in Haus und Familie interessiert, sollte nicht versäumen, sich von seinem Buchhändler eine Probenummer von „Mutter Erde" vorlegen zu lassen. Diese interessante Zeitschrift erscheint in Wochenheften zu 30 Pfg. und bringt in wertvollen Illustrationen und guten Beiträgen eine Fülle vielseitig fesselnden Stoffes. Augenblicklich erzählt

Karl Neufeld

in „Mutter Erde" seine Erlebnisse in 12jähriger Gefangenschaft des Kalifen. Karl Neufelds Schilderungen erscheinen auch in Buchform unter dem Titel:

In Ketten des Kalifen

Ein starker Band von ca. 300 Seiten mit Vollbildern und Karten

Preis geschmackvoll gebunden 10 Mk.

Neufelds Erinnerungen werden sich einen geachteten Platz in der Memoirenlitteratur sichern und sind geeignet, nachhaltiges Interesse an diesem eisernen Charakter zu erwecken, der mit unbeugsamer Zähigkeit seinen Peinigern widerstand und selbst diesen rohen Gemütern Achtung abnötigte.

Digitized by Google

Neuere Erscheinungen aus dem Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart.

Herman Grimm, Leben Michelangelo's.

Grimms berühmtes Buch erscheint nun auch in großer, umfassend illustrierter Prachtausgabe und bietet nicht nur eine glänzende Reproduktion der Werke Michelangelo's, sondern überhaupt eine großangelegte Darstellung der Renaissance.

Es erscheinen 40 Lieferungen zu je 2 Mark.

Herman Grimm, Fragmente.

2 Bände groß 8°, geb. 10 Mark.

In einen Ganzleinenband geb. 11,50 Mark.

Eine Sammlung wichtiger und wertvoller Essays.

Ueber was Herman Grimm auch sprechen mag, sei es über Goethe, Malerei, Musik oder moderne Zeitfragen, geschichtliche Erinnerungen, gesellschaftliche Probleme: immer fesselt der geistvolle Verfasser durch sein in einem reichen Leben gereiftes Urteil und die glänzenden Vorzüge seines Stils.

Jacob Burckhardt,

Griechische Kulturgeschichte.

2 Bände, geheftet 14 Mark, gebunden 17,20 Mark.

Das hervorragende Werk aus dem Nachlasse des berühmten Verfassers wurde von der Kritik mit Beifall begrüßt.

Digitized by Google

Neuere Erscheinungen aus dem Verlag von W. Spemann
Berlin und Stuttgart.

Das Museum.

Als wir vor fünf Jahren diese Publikation einleitete geschah es u. a. mit den Worten: „Worin liegt die unglaubliche Zerfahrenheit unserer Kunstzustände? der unbegreifliche Widerspruch in den Urteilen? die Hilflosigkeit der meisten welche ein Museum besuchen? — Es fehlt die Ausbildung des Auges, die umfassende Kenntnis der in aller Welt zerstreuten klassischen Werke der bildenden Kunst, es fehlt überall die Kenntnis der Technik, es fehlt dadurch die feinere künstlerische Bildung. Hier soll unser „Museum" einsetzen."

Die Erwartungen, die wir auf unser Sammelwerk setzten, haben uns nicht getäuscht. „Das Museum" hat es verstanden, sich einen weiten Anhängerkreis zu verschaffen. „Das Museum" bringt in jährlich 20 Heften zu 1 Mark je 8 technisch vollendete Reproduktionen in Folio nach den Gemälden der großen Meister, außerdem enthält jedes Heft einen illustrierten kunstgeschichtlichen Aufsatz aus der Feder eines berufenen Verfassers.

Bernhard Scholz

Musikalisches und Persönliches.

Ein hübscher Band, geheftet 4 Mk., fein in Damast gebunden 5 Mk.

Der als Leiter des Koch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. in musikalischen Kreisen allenthalben geschätzte und beliebte Verfasser schildert in liebenswürdiger Form seine bedeutenden Erlebnisse und seine Erinnerungen an berühmte Persönlichkeiten, wie Berlioz, Liszt, Klara Schumann u. s. w.

So anspruchslos sich das kleine Buch auch giebt, wird es doch viel von sich reden machen.

Das goldene Buch der Kunst

Was ist und bietet

Plan. Spemanns Hauskunde verfolgt den Plan, in einer Reihe von zuverlässigen Handbüchern alle Gebiete der Wissenschaft und Kunst wie des praktischen Lebens dem täglichen Bedürfnis der deutschen Familie zugänglich zu machen.

Bedürfnis. Der moderne Mensch hat keine Zeit, sich in dickleibige Spezialwerke zu vertiefen. Was er braucht, sind Bücher, die ihm das Wissenswerte in knapper Form vorgetragen, interessant und geschmackvoll arrangiert bieten.

Mitarbeiter. Der Herausgeber verband sich zu diesem Zweck mit einer Anzahl von Schriftstellern, deren wissenschaftlicher Ruf und litterarische Vorzüge Bürgschaft für eine allseitig vollendete Durchführung seines Plans boten.

Arbeitsteilung. Nach dem bewährten Prinzip der Arbeitsteilung überweist er jedem Mitarbeiter den seinen Fähigkeiten am besten entsprechenden Abschnitt des Werkes. Nur in wenigen Fällen ist ein ganzer Band einem Mitarbeiter übertragen worden.

Redaktion. Ein Unternehmen, dem so viele Köpfe dienen, bedarf einer umsichtigen redaktionellen Leitung, die die Tausende von Fäden geschickt ineinander webt und für den harmonischen Einklang zwischen allen Teilen sorgt.

Gründlichkeit. Ohne Gründlichkeit und Zuverlässigkeit kein nachhaltiger Erfolg! Der Herausgeber hat daher, aus den Erfahrungen einer dreißigjährigen publizistischen Thätigkeit schöpfend, beide Eigenschaften zur Hauptbedingung gemacht.

Bisher erschienen vier Bände von Spemanns

Digitized by Google

Spemanns Hauskunde?

Darstellungsweise.

Trockene Gelehrsamkeit mit reizloser Anhäufung von Daten ist bei Büchern, die im guten Sinne populär sein wollen, nicht am Platz. Unsere Bücher sollen bei aller Gründlichkeit doch eine angenehme Lektüre sein.

Uebersichtlichkeit.

Das beste Buch hat einen empfindlichen Fehler, wenn es nicht übersichtlich ist. Wer ein Buch zur Hand nimmt, muß das Gesuchte sofort finden können. Unsere Bücher zeichnen sich durch ein höchst praktisches System der Stoffordnung aus.

Illustration.

Neben gut gewählten, instruktiven Abbildungen bringen unsere Bücher eine große Menge von Porträts sowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart und beleben dadurch den Text in sehr ansprechender Weise.

Format.

Solche Bücher müssen handlich sein, um praktisch zu sein. Man muß sie ohne Umständlichkeit überall hinstellen können: auf den Schreibtisch, das Paneel, das Piano u. s. w. Das Format entspricht dem dieses Prospektes.

Zweckmäßigkeit.

Wir haben uns mit Aufbietung aller typographischen und sonstigen Mittel bemüht, mit jedem Bande gewissermaßen ein kleines buchtechnisches Kunststück zu liefern, und freuen uns über die allseitige Anerkennung des Erfolgs.

Aeusseres.

Wir legen wie immer hohen Wert darauf, das Aeußere unserer Bücher reizvoll zu gestalten, und lassen die Einbanddecken von den tüchtigsten Künstlern entwerfen. Der farbige Grundton aller Einbände ist ein zartes Gold.

Digitized by Google

Spemanns Goldenes Buch der Kunst.

Ein starker Band von über 850 Seiten mit zahlreichen Illustrationen und Porträts

Preis gebunden 6 Mark.

Probebild aus dem goldenen Buch der Kunst

Inhalt:

Das Kunsttalent und seine Ausbildung. Von Professor Quisque.
Verzeichnis der Akademien und Kunstschulen.
Epochen der Kunstgeschichte. Von Professor Dr. Karl Neumann.
Die Kunst des Altertums. Von Professor Dr. H. Winnefeld.
Die Baukunst. Von Dr. R. Streiter.
Die Plastik. Von Dr. E. Schwedeler-Meyer.
Die Malerei. Von Dr. Fritz Knapp.
Die angewandten Künste. Von Professor F. Luthmer.
Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Von Woldemar von Seidlitz.
Künstler-Lexikon. Von Dr. Felix Becker und Dr. Ulr. Thieme.
Die Technik der Malerei. Von Professor Adolf Treidler.
Die Technik der Bildhauerei. Von Karl Donndorf.
Die Technik des Kupferstichs. Von Geheimrat Fr. Lippmann.
Graphische Künste. Von Dr. R. Graul.
Edelmetall. Von Prof. Dr. Jul. Lessing.
Unedle Metalle. Von Dr. Herm. Lüer.
Schmiedeeisen. Von Dr. Brüning.
Die Technik der Keramik. Von Dr. Otto von Falke.
Die Kunstarbeit in Glas. Von Dr. H. Kisa.
Kunstweberei. Von Maria Brinckmann.
Spitzen. Von Maria Brinckmann.
Technik der Buchbinderei und Lederarbeiten. Von Dr. Jean Loubier.
Die Kunst im Kleide. Von Victor Ottmann.
Die Liebhaberkünste. Von Freiherr R. von Seydlitz.
Der Kunstsammler. Von Geheimrat Dr. Wilhelm Bode.
Das Sammeln von Werken der Kleinkunst. Von Professor Dr. Jul. Lessing.
Fälscherkünste. Von Victor Ottmann
Secession. Von Herm. Grimm.
Die moderne Bewegung in den angewandten Künsten. Von Dr. H. Muthesius.
Bildende Künstler der Gegenwart. Mit 320 Porträts zeitgenössischer Künstler. Von Dr. Felix Becker und Dr. Erich Hänel.
Synchronistische Zeittafeln. Von Dr. Fischel.
Aphorismen.

Digitized by Google

Das goldene
Buch der
Weltliteratur

Spemanns Goldenes Buch der Weltlitteratur.

Ein starker Band von circa 880 Seiten mit zahlreichen Porträts.

Preis gebunden 6 Mark.

Porträtprobe: Helene Böhlau

Inhalt:

Weltlitteratur. Werden und Bildung der Poesie. Von Prof. Dr. Eugen Wolff.

Der Orient und die Antike. Von Prof. Dr. Herman Schiller.

Die deutsche Litteratur. Von Prof. Dr. Georg Witkowski.

Die englische Litteratur. Von Eduard Bertz.

Die holländische Litteratur. Von Lina Schneider.

Die Litteratur der skandinavischen Völker und Finen. Von Ernst Brausewetter.

Die italienische Litteratur. Von Prof. Dr. Gustav Körting.

Die französische Litteratur. Von Prof. Dr. Gustav Körting.

Die spanische und portugiesische Litteratur. Von Dr. Gustav Diercks.

Die russische und polnische Litteratur. Von Wilhelm Henckel.

Die ungarische Litteratur. Von Dr. Gustav Heinrich.

Die kleinen Litteraturen.

Die Publizistik: Geschichte des Zeitungswesens, Die moderne Presse, Wie eine grosse Tageszeitung entsteht. Von Dr. Ludwig Salomon.

Das Theater: Geschichte des Theaters. Die dramatische Technik. Von Robert Hessen.

Das Buch: Wie ein Buch entsteht. Die Hausbibliothek. Von Otto Ottmann.

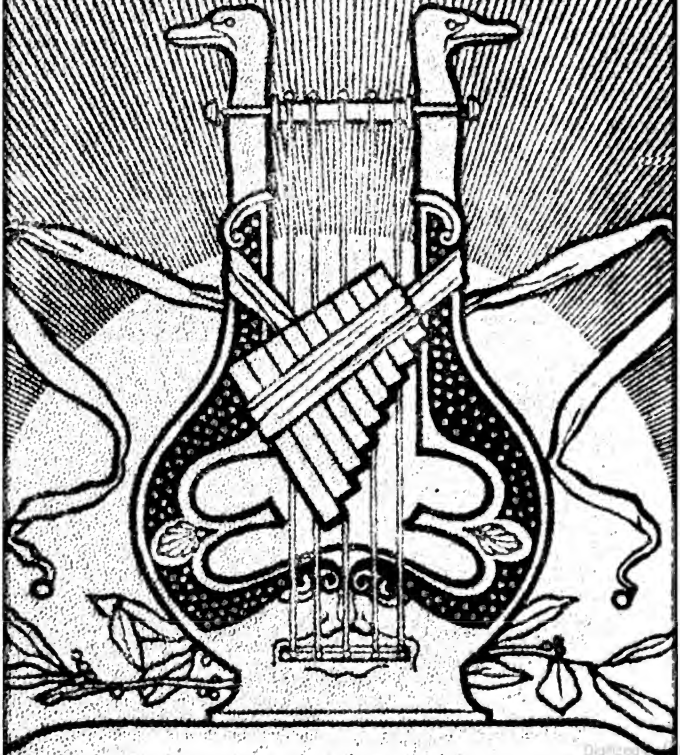
Schriftsteller und Schriftstellerei. Von Dr. Ludwig Salomon.

Schriftsteller der Gegenwart. 600 Biographien und Charakteristiken mit 300 Porträts von Otto Ottmann.

Lesen und Bildung. Aphorismen.

Digitized by Google

Das goldene Buch der Musik



Spemanns Goldenes Buch der Musik.

Ein starker Band von über 800 Seiten mit zahlreichen Illustrationen und Porträts.

Preis gebunden 6 Mark.

Porträtprobe: Sigrid Arnoldson.

Inhalt:

Das Musiktalent und seine Ausbildung. Von Prof. Dr. Bernhard Scholz.

Verzeichnis der Konservatorien, Akademien, Musikschulen in Deutschland, Oest.-Ungarn und der Schweiz.

Epochen und Heroen der Musikgeschichte. Von Dr. Hugo Riemann.

Künstlerlexikon von Otto Hollenberg.

Das Lernen. Grundlehren von Dr. Karl Grunsky.

- Klanglehre von Dr. K. Grunsky.
- Harmonielehre von Otto Hollenberg.
- Formlehre von Dr. Carl Reinecke.
- Instrumentenkunde: Das Klavier von Dr. Karl Grunsky.
- Die Orgel " "
- Das Harmonium " "
- Das Orchester von Dr. Leopold Schmidt. Streichinstrumente, die Holzbläser, die Instrumente von Messing, die Schlaginstrumente, die Harfe.
- Klavierlehre von Dr. C. Reinecke.
- Gesanglehre von Ernst Wolf.

Das musikalische Kunstwerk von Dr. Carl Reinecke und Dr. Karl Grunsky.

- Der Konzertsaal, Symphonien von Dr. Carl Reinecke.
- Suiten, Serenaden, Variationen von Dr. Carl Reinecke.
- Ouvertüren von Dr. C. Reinecke.
- Die Oper von Dr. Carl Reinecke.
- Richard Wagner von Dr. Carl Grunsky.
- Litteraturführer von Dr. Carl Reinecke.
  - Klavier.
  - Gesang.
  - Violine.
  - Violoncell.

Die Musikwissenschaft von Dr. Rudolf Schwartz.

Aus der Praxis.

- Die Wirkungskreise der Musiker.
- Ueber Stimmgabeln.
- Was hat man bei Widmungen zu beobachten.

Tonkünstler der Gegenwart von Dr. Leopold Schmidt.

Ueber Kunst und Künstler.

Etwa 350 Porträts aller Künstler.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Largamente, breit.
Largh. = larghétto.
Larghétto (ſpr. -getto) mäßig, langſam.
Lárgo, langſam.
Lárgo assái, ſehr langſam.
Lárgo di mólto, ſehr langſam.
Lárgo ma non tróppo, langſam, doch nicht zu ſehr.
Leg. = legáto.
Legábile = legáto.
Legáto, gebunden.
Legg. = leggiéro.
Leggiéro (ſpr. ledſchero) leicht.
Léno, matt.
Lentándo, zögernd.
Lénto, langſam.
Lénto assái, ſehr langſam.
Lésso, leicht, munter.
Liberaménte, frei.
Librétto, Text.
Líscio (ſpr. liſchio), einfach, glatt.
L'istésso témpo, des gleichen Zeitmaß.
Lóco, der Ort.
Lugúbre, düſter.
Luógo = lóco.
Lusing. = lusingándo.
Lusingándo, ſchmeichelnd.
Luttuóso, betrübt, traurig.

M. = mézzo oder méno.
Ma, aber.
Maëstóso, majeſtätiſch.
Maéstro, maéstra, der Meiſter, die Meiſterin.
Maestrévole, meiſterhaft.
Maéstro di capélla, Kapellmeiſter.
Magg. = Maggióre.
Maggióre (ſpr. -dſchore), größer.
Manc. = mancándo.
Mancándo, abnehmend.
Máno, die Hand.
Máno déstra, die rechte Hand.
Máno sinístra, die linke Hand.
Ma non tróppo, aber nicht zu ſehr.
Marc. = marcáto.
Marcáto, hervorgehoben.
Márcia, (ſpr. martſcha), Marſch.
m. funebre, Trauermarſch.
Márcia lugúbre, (ſpr. martſcha), Trauermarſch.
Marciále (ſpr. martſchale), marſchmäßig.
Martellándo, gehämmert.
Marziále, kriegeriſch.
Mássima, am ſtärkſten.
M. d. = máno déstra.
Medésimo témpo, in demſelben Zeitmaß.
Méno, weniger.
Meréndo, traurig.
Mésto, traurig.
Mez. = mézzo.
Mézzo, mezza, halb.
Mf. = méno mósso.
Mf. = mézzo fórte.
Min. = minóre.
Minaccióso, drohend.
Minóre, kleiner.
Misterióso, geheimnisvoll.
M. M. = Mälzl-Metronom.
Mm. = méno mósso.
Móbile, beweglich.
Mod. = moderáto.
Moderáto, gemäßigt.
Modérno, neu.
Mólto, viel.
Mordénto, Prallriller.
Moréndo, erſterbend.
Mósso, bewegt.
Móto, Bewegung.
M. s. = máno sinístra.
M. v. = mézza vóce.

Narránte, erzählend.
Negligénte, (ſpr. dſchente), vernachläſſigend.
Nel, néllo, nélla, in dem, in der.
Nétto, rein, pünktlich.
Nóbile, edel.
Non, nicht.
Non mólto, nicht ſehr.
Non tánto, nicht ſo ſehr.
Non tróppo, nicht zu ſehr.
Nuóvo, neu.

O. = óssia.
Oblig. = obligáto.
Op. = opus
Opus, Werk.
Ossia, oder.
Ostináto, hartnäckig.
Ottáva, in der Oktave.

Digitized by Google

Ova. = ottáva.
P. = piáno.
Parlándo, sprechend.
Párte, Teil.
Passionáto, leidenschaftlich.
Patético, erhaben.
Patiménte, leidend.
Ped. = pedále.
Per, für.
Perdéndo, perdéndosi, abnehmend.
Perfétto, vollkommen.
Pesánte, lastend, schwer.
Pézza, Stück.
P. f. = pianofórte.
p. f. = póco fórto oder più fórte.
Piacére (spr.-tschere), Gefallen.
Piacévole (spr.-tschevole) gefällig.
Piangéndo (spr.-dschendo.) weinend.
Pianíssimo, sehr leise.
Piáno, leise.
Píccolo, klein.
Piéno, moll.
Pietóso, mitleidsvoll.
Piú, mehr.
Pizzicáto, gerissen.
Plácido (spr.-tschido), gefällig.
Pochettino (spr. kettino), ein klein wenig.
Póco, ein wenig.
Póco a póco, nach und nach.
Póco méno, etwas weniger.
Póco più, etwas mehr.
Pói, alsdann.
Pói ségue, alsdann folgt.
Polácca, polnischer Tanz. Alle polácca: zum Tanz.
Pompóso, feierlich.
Ponderóso, gewichtig.
Portáto, getragen.
Possibile, möglich.
P. P. = pianíssimo.
Ppp = piáno pianíssimo.
Precipitándo (spr. pretschi-), sich beeilend.
Precisióne (spr. pretschisione), Pünktlichkeit.
Preghiéra (spr. gi), Gebet.
Pressánte, eilend, drängend.
Prestíssimo, so schnell als möglich.
Présto, schnell.
Présto assái, sehr schnell.
Prima, die erste.
Prima vista, auf den ersten Blick, von Blatt.
Pronunziáto, deutlich ausgesprochen.
Quánto, so viel als.
Quáttro, vier.
Quási, wie, fast.
Quésto, a, dieser, diese.
Quiéto, a, ruhig, gelassen.
Raddoppiáto, verdoppelt.
Rall. = rallentándo.
Rallentándo, zögernd.
Rápido, rasch.
Ravivándo, wieder lebhafter.
Religióso, religiös, andächtig.
Réplica, Wiederholung.
Rf. = rinforzándo.
Ridótto, abgeleitet, bearbeitet.
Rigóre, Strenge.
Rigoróso, streng.
Rilasciándo (spr.-laschando) nachlassend im Takt.
Rinforzándo, verstärkt.
Risolúto, entschlossen.
Risvegliáto, wieder aufgeweckt.
Rit. = ritenúto.
Ritardándo, zurückhaltend.
Ritenúto, zurückgehalten.
Rivérso, alla, umgekehrt.
Róco, rauh.
Rubáto, gestohlen, geraubt, t. tempo rubáto.
Rullánte, fortrollend.
Rústico, ländlich.
Scemándo (spr. sche-), abnehmend.
Scherzándo (spr. skerz-), scherzend.
Scherz. = scherzándo.
Schérzo (spr. skerzo), heiterer Sog.
Sciólto (spr. scholto), ungebunden.
Scorréndo, fließend.
Se, wenn.
Sécco, trocken.
Secónda vólta, zum zweiten Mal.
Seg. = ségue.
Ségno, Zeichen.
Ségue, es folgt.
Sem. = sémpre.
Sémplice, (spr. -tsche), einfach.
Sémpre, immer.
Sensibile, gefühlvoll.

entiméato, con, mit Gefühl.
énza, ohne.
énza réplica, ohne Wieder-
eréno, heiter. [holung.
erióso, ernſthaft.
forzáto, verſtärkt.
z. = sforzándo.
, es wird.
réplica, es wird wiederholt.
tácc (ſpr. -tatſche), man ſchweigt,
imile, ähnlich. [pauſiert.
inístra, links.
no, bis.
morz. = smorzándo.
morzándo, abſchwächend.
ólito, wie gewöhnlich.
ópra, oben.
ordaménte, heimlich, dumpf.
spirándo, ſeufzend.
ost. = sostenúto.
ostenúto, getragen, ausgehalten.
ótto, unter. [halber Stimme.
ótto voce (ſpr. wotſche), mit
pirito, Geiſt.
pirituóso, mit Geiſt.
t. = sénza témpo.
acc. = staccáto.
accáto, abgeſtoßen.
éso, gedehnt. [maß-
ésso tempo, im gleichen Zeit-
r. = strétto
rétto, eilend.
ring. = stringéndo.
ringéndo (ſpr. -ſchendo) ſchneller.
áve, lieblich.
bito, ſchnell.
ffocáto, gedämpft.
l, sulla, auf.
v. = sótto vóce. [höre auf!
ce (ſpr. tatſche), man ſchweigt.
into, viel, non tánto, nicht zu
rdándo, zögernd. [ſehr.
C. = tútte córde, auf allen
Saiten.
mpestóso, ſtürmiſch. [maß-
mpo cómmodo, bequemes Zeit-
mpo rubáto, in willkürlichem
o. = tenúto. [Tempo.
Tenerézza, con, mit Zartheit.
Tenúto, gehalten.
Timoróso, zagend.
Tiráto, gedehnt.
Tósto, hurtig, più tósto ſchneller.
Tranquillaménte, ruhig.
Tróppo, zu viel.
Trem. = tremolándo.
Tremolándo, zitternd.
Trémolo, Zittern.
Triomphále, triumphierend.
Tripel, dreifach.
Tumultuóso, ſtürmiſch.
Tútta con fórza, mit ganzer Kraft.
Túrca, alla, auf türkiſche Weiſe.
U. c. = úna córda.
Un, uno, una, einer, eine.
Unis. = unísono.
Unísono, mit allen Stimmen.
Un póco, ein wenig.
Un póco plù, ein wenig mehr.
Un pocchettíno, ein klein wenig.
Una córda, auf einer Saite.
V. = voce (ſpr. wotſche).
Var. = variazióni.
Velóce, (ſpr. -tſche), ſchnell.
Velocità (-tſchita), Schnelligkeit.
Vérte, Wende um.
Vezzóso, zärtlich.
Vigoróso, kräftig.
Violénte, heftig, ungeſtüm.
Vista, prima, auf den erſten Blick. Vom Blatt.
Viv. = vivácе (ſpr. -watſche).
Vivácе lebhaft, ſchnell.
Vivacissímo (ſpr. -tſchiſſimo), ſehr lebhaft. [Lebhaftigkeit.
Vivacità, con, (-watſchita), mit
Viva vóce (ſpr. wotſche), mit
Vívo, lebendig. [lauter Stimme.
Vóce (ſpr. wotſche), die Stimme.
Volánte, fliegend.
Vólta, mal.
Vòlti, wende um!
Volúbile, unbeſtändig.
V. s. = volti sùbito.
Zeffiróso, lieblich.
Zelóso, eifrig.
Zóppo, lahm, mangelhaft.

Digitized by Google

Musik ist höhere Offenbarung,
als alle Weisheit und Philosophie.

Beethoven.